HEINRICH VON KLEIST

DARSTELLUNG DES PROBLEMS

VON

HANNA HELLMANN



HEIDELBERG 1911
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 536.



Dem Versuch, den ich vor etwas über zwei Jahren veröffentlicht habe, lasse ich hier die volle Darstellung des Problems folgen, die eine Verbreiterung der Basis, die Ausgestaltung dort angedeuteter Linien, auch die Beifügung neuer Züge bedeutet. Zugleich habe ich versucht, durch stärkere Betonung deutlich zu machen, welche Stelle für mich das Problem einnimmt. Auf diese Notwendigkeit aufmerksam gemacht hat mich die Kritik, der ich vielfach zu danken habe. Sie hat dem Problem, neu wie es war und wenig fundiert, wie es scheinen konnte, die volle Ehre der ernsten und strengen Beurteilung gegeben.

Man kann die hier gegebene Auffassung nicht schlimmer mißverstehen, als indem man sie als Konstruktion empfindet. Man weist ihr den Platz an und begrenzt zutreffend ihr Recht, wenn man sie als Abstraktion bezeichnet. Sie versucht nicht, eine Idee aufzuweisen, nach der der Dichter gedichtet hätte, was alle Schönheit veröden hieße. Sie glaubt zu verstehen, daß Denken und Schaffen wurzelverschieden und dieses eben das Geheimnis ursprünglicher Kunst, daß dem Künstler die Idee als Erscheinung entgegentritt.

Durchaus möglich aber will ihr scheinen, daß all diesem leuchtenden, vielgestaltigen Reichtum eines Kunst-

schaffens ein durchaus Gemeinsames, ein tief charakteristisch Gleiches eignet, das, aus der Seele des Künstlers stammend, den zentralen Punkt andeutet, der sein Verhältnis zur Welt bestimmt und aus dem sein Schaffen geboren wird.

Für Kleist glaubt sie diesen zentralen Punkt im Marionettentheater aufweisen zu können, das von der Kleist-Literatur, so weit zu sehen möglich gewesen, fast völlig unberücksichtigt geblieben war.[1]

Von dem dort symbolisch dargestellten Erlebnisse glaubt sie den Dichter mit solcher Leidenschaftlichkeit ergriffen, daß dieses eine Erlebnis sein Lebensproblem werden konnte, das aus aller Wirklichkeit ihm entgegenblickt und sein Dichtungsproblem, das er aller Wirklichkeit einzeichnet.

Das ist zunächst eine Hypothese. Sie kann ihr Recht und ihre Sicherheit nur finden, wenn sie, in Übereinstimmung mit den Erscheinungen, dem Zusammenhange der Erscheinungen eine Erklärung zu geben vermag. Vermag sie das aber — und ich wage es zu hoffen — dann hat sie Sicherheit und Gewißheit — so viel auf diesem Gebiete zu finden möglich ist.

Es ist uralte Weisheit, daß dem Menschen das Geheimnis seines Lebens sich nicht unverhüllt offenbart. So steht verschleiert das Bild von Sais, und wer den Schleier zu heben sich unterfinge, der stürbe an der Erkenntnis. Novalis in seiner anmutig andeutenden Weise spricht von dem verschleierten Jungfrauenbilde, nach dem seines Lehrlings ganze Sehnsucht geht. Und im Traum seines Märchens darf ein Jüngling sich nahen, denn was sich so ihm entschleiert, ist immer noch Hülle, ist immer noch Bild, ist nur der Wahrheit Symbol, nicht die Wahrheit selber.

Im Symbol so, im ahnungsvollen Bilde, im Märchen, in der Kunst scheint das Geheimnis «offenes Geheimnis» zu werden. Denn Künstler ist nur — wie Prophet —, wem eine eigene Offenbarung des Lebens ward, zu wem die Stimme aus brennendem Dornbusch gesprochen, und wer, heilig ergriffen, verkünden konnte, was ihm verkündet ward.

Es bleibt doch Geheimnis im Grunde. Gleich jenen heiligen Chiffreschriften der Natur, von denen auch wieder Novalis in seiner ahnungsreichen Sprache spricht[2], die der Erklärung nicht bedürftig scheinen, weil ihre Wahrheit uns ergreift gleich den Akkorden aus der Symphonie des Weltalls — und die doch so sehr Geheimnis sind, daß Figuren erst, selbst wunderlich, wie Schlüssel scheinen können zu der Wunderschrift, wie «hohe Runen», in deren Leuchten

sich das Dunkel lichtet. Nur lichtet, nicht erhellt. Diese Runen sind das Letztfaßbare; nicht Klarheit also, sondern wieder ein Verhülltes, Andeutungsreiches, ahnungsvolles Zeichen nur: Symbol.

Doch hätte man schon viel gewonnen, wenn es gelänge, in der Schrift des Künstlers solche symbolische Figuren nachzuweisen, in denen man «die Schlüssel» ahnen könnte. Sie könnten «die Formeln» werden, von denen Novalis an anderer Stelle sagt, daß sie allein «Kunstindividuen» zum Verständnis bringen.[3] Sie würden die Runen sein, in deren Leuchten sich die Idee der Schrift enthüllt.

Vielleicht, daß es gelänge, wenn man fortschritte auf dem Wege zur Vergeistigung, den das Kunstwerk selbst begonnen, indem es alles Zufällige, alles schlechthin Einzelne zu Boden fallen ließ, wenn man sich in die noch strenger geistige Sphäre der Abstraktion erhöbe, aus ihrer Wirklichkeitsferne herunterblickte, von wo gesehen dann aller Zauber der Einzelfarbe, der Einzelform verloren ginge und nur etwas bliebe wie ein Schema, nur wenige Linien statt der Malerei, nur «die Figur», «die Rune» — das Symbol.

Diese symbolische Figur, dies Schema möchte ich versuchen bei Heinrich von Kleist nachzuweisen. Gegeben scheint er sie mir selbst zu haben, und zwar so gegeben, daß sie nicht nur für seine Kunst, daß sie auch seinem Leben der Schlüssel wird, wie man denn bei keinem Künstler deutlicher begreift, wie seine Dichtung nichts anderes ist als Nachzeichnung jener Figur, die er im Leben selbst beschrieben durch «die mannigfachen Wege»[4], die er auf Erden gewandelt ist.[5]

So wäre seine Kunst, die objektiv-symbolisch ist, soweit sie eben Kunst ist, das heißt Vollendetes ist, das «niemals sich allein», das immer auch gleich seine «mitverwandte Welt» ausspricht und so in sich schon jenes Mehr der Bedeutung trägt, in dem das Wesen des Symbols beschlossen ist, sie wäre zugleich im höchsten Maße subjektiv-symbolisch, symbolisch für den Künstler.

Kleist selbst hat es verlangt, daß man den Künstler suche in seinem Werke, daß man sein Geistiges zu fassen verlange, das er in Formen und Farben, in Bildern und Melodien darstellen muß, weil Geistiges nur so gebunden in Erscheinung treten kann.[6] Ihm aber war es um den Geist zu tun, nicht um das schöne Spiel der farbigen Schatten.

Von Philipp Otto Runge, dem Maler, weiß man, daß er, nach der Bedeutung eines Bildes gefragt, zur Antwort gegeben, er hätte es nicht gemalt, wenn er es hätte sagen können. Wir müssen es Kleist glauben, daß er nicht gedichtet[7] hätte, wenn er sich selbst, sein «Innerstes und Eigenstes» hätte anders geben, wenn er das Geheimnis seines Lebens und seiner Welt in unverhüllter Geistigkeit hätte zum Ausdruck bringen können. Wenn das Geheimnis des Lebens unverhüllt zum Ausdruck zu bringen wäre. Kleist empfand es wie Runge — und Runge empfand es wie die Romantik — daß die Kunst «dem Menschengeschlecht notwendig ist, weil das, was durch sie gesagt wird, auf keine andere Weise gesagt werden kann».[8] «Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen», heißt es in Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie.[9]

Dichten bedeutet Symbolisieren, bedeutet, eigenes Wesen in fremdem Stoff offenbaren. «Das wunderbarste, das ewige Phänomen ist das eigene Dasein; das größte Geheimnis ist der Mensch sich selbst», heißt es bei Novalis. Es gibt Auflösungen dieser unendlichen Aufgabe in die Tat, in Handeln: das ist die Weltgeschichte. Und es gibt Versuche idealer Lösung: in der Philosophie und der Dichtung sind sie enthalten.[10]

Im «Briefe eines Dichters an einen anderen»[11] verwirft es Kleist, die Hülle des Gedankens bewundert zu sehen, als läge hier ein Wert, als sei darin eine Bedeutung zu suchen. So reizend das Körperliche sein möge, in das der Geist sich kleidet, sich kleiden muß, um in Erscheinung zu treten, in höherem Lichte gesehen ist es nichts anderes als nur «notwendiger Übelstand». «Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meine Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte, so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig . . . Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe mit etwas Gröberem, Körperlichem verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede.»

An Friedrich Schlegel, den romantischen Theoretiker, darf man bei dieser Stelle denken, «die Phantasie strebt aus allen Kräften, sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mitteilen

und äußern», auch auf Tieck, den romantischen Dichter verweisen, der im «Sternbald» davon spricht, daß der wunderliche Menschengeist herausstrebt aus dem Menschen und sich auf tausend mannigfaltigen Wegen offenbaren will und trifft beim Dichter nur die Sprache, beim Spielmann eine Anzahl Instrumente mit den Saiten, beim Künstler die fünf Finger und die Farben, und wie er es probiert und es nie recht gelingt und er doch immer wieder nichts Besseres hat sich darzustellen[12]. Und wieder auch an Runge, den romantischen Maler, erinnern: «Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus, und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen.»[13]

Für die Romantik ist die Kunst nicht Selbstzweck — «die Kunst ist ja nur ein Instrument: wie kann denn ein Instrument der Zweck sein?»[14] so frägt Runge; die Kunst ist ihm die Sprache, das innerste Gefühl des Künstlers, die Wunder seines Gemütes deutlich zu machen und zu vermitteln.[15] Alle Kunst ist symbolisch. Der Gegenstand symbolisiert die Empfindung, und Aufgabe der Kunstarbeit, der Komposition ist es, den Gegenstand so darzustellen, daß er, was er ausdrücken soll, auch wirklich vollkommen ausdrückt, daß er wirkt als Symbol.[16]

In allem Wesentlichen ähnlich faßt es Heinrich von Kleist. Klang und Anmut und Leben der Worte, Rhythmus und Klarheit des Ausdruckes, alle Vollkommenheit der Kunst hat nur Wert, den Gedanken in seiner Reinheit erscheinen zu lassen. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus her-

vortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält.

So steht es in jenem «Briefe eines Dichters an einen anderen». So ist es — von der Kleist-Literatur, soweit ich sehe, bis jetzt noch nicht beachtet — im Phöbus-Fragment des Käthchen von Heilbronn zu finden.[17] Des Dichters Auffassung vom Zwecke der Kunst ist dort Kunigunde von Thurneck in den Mund gelegt. Kunigunde ist am Putztisch, beschäftigt, sich zu schmücken. «Mich dünkt, Rosalie, diese Locken sind zu zierlich hier. Was meinst du? Es ist nicht mein Wille, was die Kunst kann, zu erschöpfen. Vielmehr, wo die Bedeutung minder ist, möcht' ich dich gern nachlässiger, damit das Ganze so vollendeter erscheine.» Und mit der Enthaltsamkeit des Künstlers verschleiert sie den Schmuck, mindert den Glanz des edlen Steines, der kleidsam wäre, damit man weniger ihn, doch «das Gemüt, das ihn verbarg», so deutlicher erkenne. Rosalie staunt. «Das aber wußt' ich nicht, daß es Euch mehr um das Gemüt zu tun ist, als die Stirn, auf die ihr mir befahlt, ihn aufzustecken.» — «Da hast du dich geirrt, Rosalie, die Kunst . . . . .[18] ist mehr, als bloß ein sinnenreizendes Verbinden von Gestalten und von Farben. Das unsichtbare Ding, das Seele heißt, möcht ich an allem gern erscheinen machen . . . .» . «Das unsichtbare Ding, das Seele heißt.»

Es ist hier nicht die Rede von Ideen, nach denen der Dichter gedichtet hätte und die nun aufzuweisen wären, es handelt sich um ein Geheimnisvolleres, um ein Organisches. Es handelt sich hier, zu verstehen, wie «das

Gemüt» des Künstlers Kunstwerk wird, wie das gesamte Kunstwerk eines Künstlers gleichsam den Körper seiner Kunst ausmacht, deren Seele er selbst, der Künstler, ist; die schöpferische Seele, die nach ihren eigenen Gesetzen die Form gebildet, in der sie sichtbar werden konnte. Es gilt so, in der Seele des Künstlers den Einheitspunkt zu finden für die Vielheit der dichterischen Erscheinungen, die er aus sich herausgestellt hat; die Einheit des Lebensprozesses zu erfassen, der vielgestaltig sich hier offenbart. Es gilt, in der Gesamtheit einer Kunst das Gegenbild zu sehen für die Gesamtheit eines Wesens.

Wenn aber die Wesensgesetze eines schöpferischen Künstlers immer nach denselben Erlebnissen drängten, so daß er immer von demselben Erlebnisse erschüttert würde und seine Seele davon gefüllt wäre bis zum Rande, dann möchte es verständlich werden, wenn auf dem Grunde aller der Gewässer, in die er geblickt, das Antlitz dieses einen Erlebnisses sichtbar würde in Schönheit und in Qual.[19]

Heinrich von Kleists erschütterndes Erlebnis war der Zwiespalt. Das nährte sich aus den Quellen der Zeit und war wie ein persönliches Erbe und war ein persönliches Schicksal. «Alle Kleist-Dichter», sagt ein märkisches Sprichwort[20] und bezeichnet damit den Riß, der mehr oder minder tief durch alle diese Existenzen ging. Denn sie waren Offiziere, alle diese Kleist, als deren eigentliches Wesen die Volksweisheit die Poesie erkannte. Auch Heinrich von Kleist, der Dichter, war Offizier. Bei ihm aber war der Zwiespalt so tief, und er fühlte sich so unfähig, im Zwiespalt zu leben,

daß er, allen Traditionen zum Trotz, aller Verehrung und Liebe für die Familie zum Trotz, seinem Wesen zu folgen sich unterfangen mußte. Um wieder den Zwiespalt zu finden. Denn nun drängte ihn die Familie, ein Amt zu wählen, für eine Brotwissenschaft sich zu entscheiden, «Jurisprudenz oder Kameralwissenschaft»,[21] es klingt wie Hohn für einen, der auszog, sein Königreich zu suchen. «Ich arbeite nur für meine Bildung gern.»[22] Für Paris erwarten die Mathematiker, er werde dort Mathematik studieren, die Chemiker, er werde große chemische Kenntnisse zurückbringen — «und doch wollte ich eigentlich nichts, als allem Wissen entfliehen.»[23]

Kleist hatte jenen «göttlichen Egoismus», von dem Friedrich Schlegel einmal spricht, daß er darin bestehe, die Bildung und Entwicklung der Individualität «als höchsten Beruf zu treiben».[24] Alle anderen Berufe waren ihm fremd und feindlich. Des Menschen Bestimmung fiel für ihn wie für Schleiermacher zusammen mit des Menschen Sein, mit seiner Natur. Seine Bestimmung zum Glück lag ihm, wie jenem, auf gleicher Bahn wie seine Bestimmung zur Tugend.[25] So konnte er bei aller minderen Wertung ein Beneidenswertes in der Einfachheit und Beschränktheit sehen, mit der ihm die Bestimmung des Weibes fest umgrenzt schien, weil sie Einheit war und von innen bestimmt. «Wohl Euch», schreibt er der Braut, «durch Euch will die Natur nur ihre Zwecke erfüllen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseligsten Widersprüche.»[26] Ihm schien falsch jedes Ziel, «das nicht die reine Natur dem Menschen steckt».[27] Damit aber wußte er sich von allen Interessen, von allen Hoff-

nungen und Wünschen seiner Umgebung geschieden. Mit diesen einsamen Zielen in die Gesellschaft gestellt, verstand er, daß er ungeschickt sein mußte, verwirrt, weil er nie wahr sein konnte, weil er immer fremder Bewegung zu folgen gezwungen war.[28] «Ziererei erscheint, wie Sie wissen», heißt es später im Marionettentheater[29], «wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.»

Doch wenn er nach den stolzen Gedankenflügen und Träumen zur Erde zurückgewiesen, glaubte, es sei das von seiner «reinen Natur» ihm gesteckte Ziel, an dieser Erde zu haften und sein Feld zu bauen[30], und, entfernt von den Verhältnissen, die ihn ohne innere Bestimmtheit zu streben zwangen, werde er den Punkt der Ruhe finden, so war das nur ein anderer Traum, und neuer Zwiespalt war bald genug die Wirklichkeit. Auch abseits der Welt konnte er den Erwartungen dieser Welt nicht entfliehen, die in ihm selbst als immerwache Gläubiger mahnten.

Mit der erstarkenden Dichterkraft schien das Wort des Rätsels gefunden, mit der gebrochenen schien es für immer versunken zu sein. Wieder folgt er fremder Bewegung, wenn er ein Amt zu finden, schwere Schritte der Beschämung tut, während seine Seele zu den Füßen der Schwester fleht: «Möchte der Wunsch doch dein Herz rühren, den ich nicht aussprechen kann.»[31]

Er nimmt ein Amt und verläßt es, um seinem Dichten zu leben. Er dichtet, aber die Not der Zeit überfällt ihn, und wenn er «mit einem Herzen voll Kummer» die Feder ergreift, frägt er sich selbst, wie Hamlet den Schauspieler frägt, was ihm Hekuba sei.[32]

Er konnte seinen Platz in der Wirklichkeit nicht finden, weil er die Wirklichkeit verachtete, so wie sie war; aber diese Wirklichkeit war ihm eine Macht und eine Gegenwart, und alle Farben seiner Dichterträume konnten ihm grau und sinnlos werden unter den Blicken dieser trostlosen, grauen Wirklichkeit. Er konnte das Gute nicht nach seiner Würde achten, weil es nicht das Beste war, weil sein «überspanntes Gemüt» sich «nie an dem, was ist, sondern nur an dem, was nicht ist», erfreuen konnte,[33] weil seine Seele Vollkommenheit fordern mußte, die nicht von dieser Erde ist. Aber er stand doch auf dieser Erde und fühlte ihren Anspruch, und er zweifelte und reflektierte, und Zwiespalt mußte das Schicksal sein, das ihm auf allen Wegen entgegenwuchs.

In der Vorrede, mit der er Kleists hinterlassene Schriften herausgegeben, hat Tieck auf den tiefen Zwiespalt verwiesen, der dem Leben des Dichters die Tragik gab. Er hat es ausgesprochen, wie man deutlich fühlte, daß «das Gemüt des Dichters nicht mit sich einig, daß er weder in der Wirklichkeit noch Kunst das Glück und die Beruhigung finden konnte, die beim Schaffen unerläßlich, die, um die Beschwerden und Freuden des Lebens zu tragen, nicht zu entbehren sind. — Diese tiefe Disharmonie, diese grellen Widersprüche, die das Leben zu zerstören drohen, schlafen wohl in den Gemütern der meisten Menschen, ja man kann vielleicht sagen, der Mensch und sein Charakter gehen erst aus ihnen hervor.» Aber «die jugendliche Ungenügsamkeit» der meisten beschwichtigt sich bald in irgendeinem her-

kömmlichen Beruf, in den Gewohnheiten der Welt und alltäglicher Beschäftigung und Zerstreuung»; nur wenigen, den Dichtern und Künstlern zumeist, bleibt jener «Trübsinn, den die Widersprüche der gewöhnlichen Welt und die Unbekanntschaft des eigenen Innern erregen», zeit ihres Lebens. In seltenen Fällen «zeigt die Natur die grausame Laune, daß sich Talent, Neigung, Widerspruch und Charakter so mischen und streitend verwirren, daß das irdische Dasein selbst sich zerstört. Und unter diesen Selteneren fordern wenige so unser Mitleid, unsere Achtung und Teilnahme auf wie Heinrich von Kleist.»[35]

ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER.

In dieser kleinen Prosadichtung Kleists[36] hören wir die Sicherheit und Grazie der Marionette rühmen, die durch einen Schwerpunkt im Innern der Figur regiert, die Glieder ohne eigenes Zutun mechanisch nur bewegt, zweckmäßig, schön.

Ihr gegenüber steht der Mensch, der durch die Frucht vom Baume der Erkenntnis sein Paradies verloren, dem die Reflexion und das Bewußtsein die Unschuld geraubt, die Anmut der Bewegungen zerstört hat[37], dessen Seele sich leicht an irgendeinem anderen Punkt befindet als im Schwerpunkt der Bewegung, wodurch dann «Ziererei» entsteht und die «Mißgriffe» kommen und schließlich das freie Spiel der Gebärden gefesselt ist wie in ein Netz von Eisen.

Erst wenn sie gleichsam durch ein Unendliches gegangen, kann die Erkenntnis wieder die ursprüngliche Har-

monie gewähren; beim unendlichen Bewußtsein ist wieder Grazie, wie sie bei der Bewußtlosigkeit gewesen ist. Der Mensch muß Gott werden, um auf höherer Stufe die Unschuld zurückzugewinnen, die er, auf der Mittelstufe, als Mensch verloren hat.

Mit diesem «Marionettentheater», das ich als Hieroglyphe, als Rune und Symbol für Kleist anzusprechen wage, kommt der Dichter mitten hinein in die Fluten der romantischen Theorie, kommt in das Zentrum selber.

In diesen drei Stufen — Marionette, Mensch und Gott — sehe ich, mit Kleists persönlicher Modifikation nur und Begründung, von schmerzhaftem Leben durchzuckt durch Kleists schmerzhaftes Lebensgefühl, dieselben drei Stufen der Entwicklung, welche die Romantik nicht müde geworden ist, wieder und wieder aufzubauen.

Es sind Friedrich Schlegels[38] drei Erscheinungsformen des Göttlichen, das wir überall erblicken, während wir Gott selbst nicht sehen; Natur zunächst, «die stumme Künstlerin», die unbewußt in voller Harmonie den Geist verkörpert; die Menschheit dann, die ringt aus allen ihren Kräften, ihr Zentrum zu finden, die untergehen muß, wenn es ihr nicht gelingt, sich zu verjüngen; der Künstler zuletzt, dem sein Zentrum in ihm selber geoffenbart ist, aus dem er seine Welt erschafft, seine Mythologie und Religion.

Es sind Schellings[39] drei Momente in der Geschichte des Selbstbewußtseins; das Ich zunächst in seiner bewußtlosen Tätigkeit, das bewußtlos produzierende Ich, das, weil bewußtlos, noch gleich ist der organischen Natur, die ganz in Harmonie, in blinder Zweckmäßigkeit sich darstellt und

deren Zauber gerade auf dem Widerspruch beruht, daß sie, «obgleich Produkt blinder Naturkräfte, doch durchaus und durchein zweckmäßig ist». Sodann das Ich, das von der Anschauung zur Reflexion sich wandelt, das in sich selbst entzweit ist gleichwie ein Körper durch chemischen Prozeß, der Sensibilität und Irritabilität nun unterworfen und untertan dem Bildungstrieb. Als höchstes schließlich das Ich in seiner Freiheit, im Bewußtsein, die ursprüngliche Identität, das Subjekt-Objekt-Verhältnis der niedersten Stufe nun auf der höchsten wiederhergestellt, im Geiste — das Genie.

Ein tiefst Verwandtes scheint mir überall — Thesis, Antithesis und Synthesis.

Auch an Novalis darf man erinnern, der, ähnlich wie Kleist auf die Parabel vom Sündenfall verweisend, an verschiedenen Stellen, unzusammenhängend, davon spricht, daß der Mensch mit Instinkt endigen solle, wie er mit Instinkt begonnen[40]; daß er sündigte, als er Gott werden wollte[41]; daß er gleich Gott ist, wenn seine Intelligenz in Harmonie mit seiner Welt.[42]

Es ist neuerdings eine Aufgabe erschienen, Kleist und die Romantik zu trennen. Aber was sich so nachweisen läßt, das sind Differenzen des sittlichen und Differenzen des künstlerischen Willens.[43] Vom Ideengehalt der Romantik ist Kleist nicht zu scheiden wie kein Dichter zu scheiden ist von den Ideen seiner Zeit. Verwandtschaft und Verschiedenheit mag bestimmt werden, wie sie in Heinrich Heines Urteil über Kleist zutage tritt. «Er ist ganz Romantiker, «schreibt Heine seinem Freunde Merckel, «will nur das Romantische

geben und gibt dieses durch lauter plastische Gestalten, so daß er wieder äußerlich ganz Plastiker ist.»[44]

Das Problem des Marionettentheaters aber ist aus dem Grunde der Zeit geboren, und Kleist wird zum Dichter eines tiefsten Zeitgefühls, wenn es gelingt, in dieser kleinen Prosadichtung die «Rune» seines Schaffens aufzuweisen. Dabei geht das Interesse in keiner Weise auf einen Nachweis von Beeinflussungen, die Kleist durch die Romantik erfahren hätte. Nicht um Abhängigkeit handelt es sich, sondern um Zugehörigkeit, die auf gemeinsame Abhängigkeit und Bestimmtheit hindeutet.

Man hat es erkannt, daß das Streben und die Hoffnung der Romantik darauf ging, die durch Bewußtsein verlorene Schönheit mit Bewußtsein wieder zu gewinnen als eine unverlierbare.[45]

Vielleicht daß es nicht zu kühn wäre für den Zusammenhang, der Lehre von Leibniz einen Blick zu geben, den zwar nur Novalis ehrte, Friedrich Schlegel und Schleiermacher gegen Spinoza herabzusetzen eifrig sich bemühten, den sie aber alle sehr gut kannten und der die Zustände seiner Monaden vom Unbewußten durch das Dunkelbewußte zum Klarbewußten wandeln läßt und ihren Trieb auf den Übergang von dunklen Vorstellungen zu klaren Vorstellungen gerichtet sein.

Unverkennbar sind die Verbindungslinien, die zu Rousseau führen.[46] Schon Rousseau selbst hat es verstanden, daß der Weg des Heils nicht rückwärts gehe, daß der Naturzustand, der Zustand des instinktmäßigen Gleichgewichtes, nachdem er einmal durch Wissen, durch Re-

flexion zerstört ist, nicht auf der alten Stufe wieder herzustellen, weil es keinen Weg zurück zum Glück des Primitiven gibt; daß alle Aufgabe nur darin bestehen kann, das Glück der ersten, der Naturstufe, auf der höchsten Kulturstufe wiederzugewinnen.[47] «Das Paradies ist verriegelt», heißt es bei Kleist, «und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.»

Mit der Kulturauffassung Rousseaus verband sich bei Schiller Kants Auffassung von der Kunst und vom Genie, wenn er in seiner Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» die drei Stufen der Entwicklung, — vorbildlich für die Romantiker, — wenn auch nicht für ihre Genieauffassung — darzustellen unternahm.

Natur zunächst, nach innerer Notwendigkeit wirkend und ruhend, in ewiger Einheit mit sich selbst; der Mensch der Gegenwart sodann, der mit einer «gewissen Wehmut» und «erhabenen Rührung» die Natur empfindet, von deren Einheit er durch Vernunft und Freiheit entfernt ist, zu deren Einheit er durch Vernunft und Freiheit zurückkehren soll, damit aus der Verbindung von Notwendigkeit und Freiheit, das Göttliche, das Ideal hervorgehe.

Die Vollkommenheit der Natur ist nicht Verdienst, weil sie nicht Werk der Wahl ist. Was ihren Charakter ausmacht, ist das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihr unterscheidet, ist gerade, was ihr selbst zur Göttlichkeit fehlt. Sie ist Notwendigkeit und wir sind Freiheit. Solange wir Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen. Wir sind frei geworden und

haben Glück und Vollkommenheit verloren. Sehnsucht nach jener Glückseligkeit und Vollkommenheit ist das Los der Mittelstufe. Rückkehr aber ist unmöglich. Den unendlichen Vorzug der Natur mit dem unendlichen Vorzug des Menschlichen zu verbinden und aus beiden das Göttliche zu erzeugen ist das Ziel. Die Natur ist eine liebliche Idylle, unwiderruflich verloren; vor den Augen des Verirrten leuchtet die Flamme des Ideals. Die Natur macht den Menschen mit sich Eins; die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. Das Genie legitimiert sich als Genie, indem es durch Einfalt triumphiert über die verwickelte Kunst. Das Genie ist wieder Natur, ist wieder Kind, naiv in Denkart und Ausdruck; in seinen Bewegungen ist wieder Anmut, Grazie, wie sie in den Bewegungen des Kindes ist.[48] Nach der Auffassung des Marionettentheaters ist «Grazie» in dem Gliedermann und in dem Gotte.

Zwei Welten stehen sich bei Kant gegenüber, das Reich der Natur, in dem Notwendigkeit gebietet, und das Reich der Freiheit, in dem die Zwecke herrschen. Das Gegensätzliche und doch auf einander Bezogene beider Welten zeigt sich zumeist im Wesen des Menschen, der allein Anteil an beiden Welten hat. Der Gegensatz wird ausgeglichen im Wesen des Genies.

Die Natur ist schön als das absichtslos Zweckmässige. Kunst, vom Genie erzeugt, muss wirken wie Natur. Denn das Genie — und nur der Künstler ist bei Kant Genie — ist eine Intelligenz, die schafft gleich der Natur. Der Künstler schafft bewußt und schafft doch aus innerer Notwendigkeit wie nach Naturgesetzen. Kunst ist die Synthesis der Gegensätze, ist die Vereinigung von Natur und Freiheit.[49]

Schelling hat die Kritik der Urteilskraft für das bedeutendste der drei kritischen Werke Kants erklärt. Die Kunst als Leistung des Genies ist wie die Sphäre der Versöhnung, ist wie die Brücke über dem Abgrund, den die Widersprüche Freiheit und Notwendigkeit, bewußte Anordnung und mechanisches Treiben, Geist und Natur aufgerissen hatten.[50]

Schelling selbst hat die Bestimmungen von Kant und Schiller übernommen und auf diesem Grunde seine Philosophie der Kunst aufgebaut.[51] In den «Ideen zu einer Philosophie der Natur»[52] noch glaubt er, Entzweiung und Vereinigung, Kampf und Sieg auf dem Boden der Philosophie selbst abspielen lassen zu können. Es sind die analogen drei Entwicklungsstufen, die er aufzeigt: der (philosophische) Naturzustand zuerst, in dem der Mensch in Einigkeit lebt mit sich selbst, in absolutem Gleichgewicht der Kraft und des Bewußtseins, unwissend seiner selbst; die Mittelstufe sodann, der Mensch, aus diesem Glück vertrieben durch den Geist, der sich frei zu machen sucht, weil sein Element die Freiheit; der Mensch, verirrt in Spekulationen, die das Gleichgewicht zerstören und wie Krankheit sind. Als Ziel die dritte Stufe, wo er als Sieger und durch eigenes Verdienst in jenen Zustand zurückkehrt, in dem er unwissend und verdienstlos, die Kindheit seiner Vernunft verlebte. — Auf dieser Stufe das durch Freiheit aufgehobene Gleichgewicht durch Freiheit wiederhergestellt, durch Freiheit wieder und nun für immer vereinigt, was im menschlichen Geist ursprünglich und notwendig vereinigt war.

«Aber nur im Gleichgewicht der Kräfte ist Gesundheit». Auf der Mittelstufe muß Krankheit sein, denn freiwillig entläßt die Natur keinen aus ihrer Vormundschaft. Die größten Philosophen (das philosophische Genie eben) waren immer die Ersten, die zurückkehrten zur Natur-Gesundung. «Sokrates, nachdem er, wie Plato erzählt, die Nacht hindurch in Spekulationen versunken gestanden hatte, betete früh die aufgehende Sonne an.»

Nicht anders versteht es Novalis. «Die vollendete Spekulation führt zur Natur zurück.» «Die Natur aber ist weit mehr, wenn sie durch das philosophische Organ gegangen ist.»[53]

In seinem «System des transzendentalen Idealismus»[54] kommt Schelling dahin, wie Kant das Genie nur in der Kunst wirksam zu sehen. Das Wesen des künstlerischen Genies ist es, unbewußt zu sein wie die Natur und bewußt wie der Geist. In seinen Produkten findet sich, nach dem Widerspruch, der zur Produktion trieb, nach der Trennung, wieder vereinigt, was in der Natur ungetrennt sich darstellte. Im Allerheiligsten der Kunst brennt «gleichsam in Einer Flamme, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß». Der Beginn der Geschichte — und Geschichte ist hier Gegensatz der Natur — fiel zusammen mit dem ersten Schritt, den der Mensch aus der Herrschaft des Instinkts in das Gebiet der Freiheit tat, mit dem Sündenfall, der ersten Äußerung der Willkür. Der Verlust des goldenen Zeitalters war die Folge. Durch Freiheit soll der Mensch zurückfinden zum Paradiese, zurück-

kehren an den Punkt, auf den ihn die Natur gestellt und den er verließ, als die Geschichte begann.

«Vom letzten Kapitel von der Geschichte der Welt», als von der Rückkehr zum Paradiese, spricht das Marionettentheater, Rückkehr zum Paradiese, aus dem wir durch die Frucht von Baume der Erkenntnis vertrieben sind.

Bewußtloses, Unwillkürliches im Gegensatz zu Bewußtsein, Willkür, ist für die Romantiker alle — und Schelling betont es ausdrücklich[55] — nicht anderes, als Notwendigkeit im Gegensatz zu Freiheit.

Die Entwicklung zur Freiheit als Bestimmung des Lebens war der stolze Gedanke, den Fichtes Philosophie der Romantik geschenkt hatte. Nur soweit der Mensch bewußt ist, ist er frei, nur in Freiheit kann sich der Geist realisieren.

Daß aber der Weg zur Freiheit durch Verwirrung gehe — die Verwirrung der Mittelstufe — haben die Romantiker immer wieder der sehnsüchtig strebenden und irrenden Seele mahnend und tröstend entgegengehalten.

«Alles Unwillkürliche soll in ein Willkürliches verwandelt werden», so faßt Novalis die Aufgabe[56], und der Weg geht für ihn durch «Affektation», wie er für Kleist durch «Ziererei» hindurchgeht.

«Selbständigkeit muß affektiert anfangen, heißt es in den Fragmenten. — Aller Anfang ist ungeschickt.»[57]

«Der Übergang von Monotonie zur Harmonie wird freilich durch Disharmonie gehen und nur am Ende wird eine Harmonie entstehen»[58], heißt es im selben Sinne. «Willkür und Zufall sind die Elemente der Harmonie»[59], und «Willkür

und Zufall Eins»[60], wird zusammengestellt mit «Natur und Geist = Gott» und so durch dieses deutbar.

«Kann man Genie sein und werden wollen?»[61] stellt ein anderes Fragment die Frage und richtet das Auge damit nach dem Zielpunkte aller dieser Fragen. «Es hat in Beziehung auf das Genie bisher beinahe das Prädestinationssystem geherrscht», leitet die Antwort ein und führt über zu einer Beobachtung, die unwillkürlich an eine Szene des Marionettentheaters erinnert. «Die zum Teil wahre Beobachtung liegt zu Grunde», argumentiert Novalis, daß der Wille anfangs ungeschickt wirkt und das Naturspiel stört (Affektation) und einen unangenehmen Eindruck macht, im Anfang durch Teilung der Kraft (bei der Aufmerksamkeit) sich selbst untergräbt und aus mangelhaftem Reiz und mangelhafter Kapazität das nicht zu leisten vermag, war er dunkel instinktartig beabsichtigt.»

Kleist, der Plastiker, stellt im Marionettentheater einen Jüngling uns vor Augen, dessen Bewegungen ungeschickt wurden bis zur Häßlichkeit des Komischen, als er Wille und Aufmerksamkeit darauf richtete, eine Bewegung zu wiederholen, die er unwillkürlich, als freies Spiel der Kräfte in vollendeter Grazie ausgeführt hatte.

«Instinkt ist Kunst ohne Absicht, Kunst ohne zu wissen wie und was man macht», nimmt ein anderes Fragment bei Novalis das Problem wieder auf[62], und «Instinkt läßt sich in Kunst verwandeln durch Beobachtung der Kunsthandlung», ist dieselbe Auffassung zum Positiven gewendet. «Wir müssen wieder von dem Baum der Erkenntnis essen», ist die entsprechende Weisung des Marionettentheaters.

«Genius» ist für Friedrich Schlegel, wessen «Instinkt zur Willkür geworden ist.»[63] «Praktisches Genie» ist für Schleiermacher, bei wem «alles Absicht und alles Instinkt, alles Willkür und alles Natur».[64] Den vollen, strahlenden Zukunftstraum der Romantik enthüllt Novalis mit den siegsicheren Worten: «Jetzt ist der Geist aus Instinkt Geist — ein Naturgeist; er soll Vernunftgeist aus Besonnenheit und durch Kunst Geist sein.»[65]

Im Phöbus, den er mit Kleist herausgab, ist Adam H. Müller demselben Gedanken nachgegangen. Als unbezweifelbarer Nachweis, daß diese Gedankengänge Kleist vertraut gewesen sein müssen, sind Adam Müllers Ausführungen, mag man von ihrem Eigenwert denken, wie immer man wolle, in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit.

In seiner «Einleitung in die Betrachtung der griechischen Bühne[66] spricht Adam Müller von einem paradiesischen Zustande, der für unser Denken am Anfang der Geschichte der Menschheit steht, und von einem paradiesischen Zustand, den unser Ahnen an das Ende der Menschheit zu setzen sich gezwungen fühlt. «Wir ahnen, daß sich alles Getrennte, Zerrissene, einst wieder treffen, ausgleichen und vereinigen müsse.» Das Paradies im Anfang scheint ein Werk der Natur; das zukünftige Paradies wird ein Werk unserer Kunst sein. Der Geist der Natur ist der Dichter jenes harmonischen Dramas am Anfange, der Geist der Menschen ist der Dichter des zukünftigen Paradieses. Gemeinschaftlich ist beiden der Gedanke des Friedens zwischen den Menschen und der Natur.

In den «Prolegomena einer Kunstphilosophie»[67] charakterisiert er das Handeln des Künstlers als freies Handeln, das zugleich notwendiges und naturgemäßes Handeln ist.

In den «Fragmenten über William Shakespeare»[68] heißt es, daß Shakespeare notwendig sei in allen Werken gleich der wirkenden Natur und doch ohne Spur von Fesseln und also zugleich frei, unendlich frei.»

In der «Einleitung in die Betrachtung der griechischen Bühne»[69] wird vom Künstler Bewußtlosigkeit gefordert und dabei verstanden, daß dieses ein den Meisten unerreichbar Vorkommendes und in der Tat etwas sehr Hohes sei» in Zeiten, da Verstand und Einsicht über unser ganzes Wesen gebieten, welches immerfort ein sehr geteiltes zu sein, spröde beharrt.»

In der Vorlesung «Vom religiösen Charakter der griechischen Tragödie»[70] bestimmt Adam Müller den religiösen Sinn der zukünftigen Tragödie[71], des modernen Ideal-Dramas, im Gegensatz zur Antike, dahin, daß der Held, von der Natur, der Notwendigkeit, eingeführt werde in das Labyrinth seines Schicksals, bis zur Katastrophe; von der Katastrophe bis ans Ende erhebe sich seine Freiheit und das Ende sei da, wo das Gleichgewicht wiederhergestellt, Notwendigkeit und Freiheit in ein göttliches Verhältnis oder vielmehr in eine göttliche Vereinigung treten.

Vom Unbewußten durch Reflexion zum höchsten Bewußtsein: Thesis, Antithesis und Synthesis; — Marionette, Mensch und Gott.

Daß dieses Problem ein zentrales war, und als solches empfunden wurde, das gehört zur Signatur dieser Zeit, die

erschüttert die großen Gebote der «Autonomie» und der «Freiheit» erlebte, die zu dem, nahe dem «Scheidewasser der kritischen Philosophie» eine Zeit des zerrissenen Bewußtseins, des Geteiltseins zwischen Erleben und Reflexion über das Erlebte gewesen. Auch die künstlerische Sensibilität dokumentiert sich hier, wie denn nach Schelling mit dem Widerspruch, mit der Entgegensetzung von Bewußtem und Bewußtlosem die künstlerische Produktion beginnt, wie nach Runge der Kampf zwischen Empfindung und Reflexion den Inhalt des Künstlerlebens ausmacht. Sicher, daß auch Kleists eigenes Kunsterlebnis sich hier zeichnet.

Die oberflächliche Anwendbarkeit des Schemas der drei Stufen muß sich sofort ergeben, wenn man nach Kleists eigenem Vorgang das Käthchen von Heilbronn und Penthesilea nebeneinanderstellt.[72]

Das Käthchen ist die Marionette, die unbewußt, ganz liebliche Natur, aus ihrem Mittelpunkt bewegt, aus ihrer Liebe handelnd, nicht gestört werden kann in ihrer Sicherheit und Anmut der Bewegung (wobei denn auch des Dichters leises Lächeln über die Marionette gilt, daß «allerdings der Geist nicht irren kann, da wo er nicht vorhanden»). Penthesilea dann, auf der Mittelstufe, mit dem ganzen Schmerz und Glanz von ihres Dichters Seele, leidenschaftlich ringend, ihr Gleichgewicht zu finden, und Achill, der Gott, der in vollkommener Schönheit, Freiheit und Notwendigkeit, Natur und Geist verbindet.

Im Marionettentheater hat jene Grundanschauung der Romantik, jene Lehre vom göttlichen Mittelpunkt, vom Ewigen im Menschen, von der Persönlichkeit parabolische

Gestalt gewonnen. Nach dem Paradies, aus dem er durch die Reflexion vertrieben, muß der Mensch ewige Sehnsucht tragen, weil er nie vergißt, daß nur dort seine Heimat, von wo «alles ausgegangen und wohin alles zurückfließen muß.»

Das eben gibt dem romantischen Begriff von der Persönlichkeit die religiöse Weihe, daß sie, vom Unendlichen ausgegangen, wieder zurückkehren muß zum Unendlichen, jede auf ihrem eigenen Wege, kraft der ihr eigenen «Eigentümlichkeit.»[73] Denn jedem Einzelnen ward als sein göttlicher Mittelpunkt der organische Keim, der nach oben treibt und bestimmte organische Entfaltung von ihm fordert, der göttliche Funke der Individualität, der in bestimmter Richtung zu Gott zurück will, die Stimme des Gewissens, jener «Strahl, an welchem wir aus dem Unendlichen ausgehen» und durch den wir verknüpft bleiben mit der anderen Welt.

Wird die Persönlichkeit gehindert in der ihr eigenen Entfaltung zurück zu Gott, dann entsteht die Verwirrung, wie Wirbel entstehen, wenn das Wasser gehemmt wird in seinem Laufe, wie die Pflanze verkrümmt, wenn ihr Wachstum gestört ist, wie das Licht flackert, wenn seine Flamme nicht aufwärts brennen kann. Diese «Verwirrung», das sind die «Mißgriffe» aus dem Marionettentheater, wenn die Seele an anderer Stelle als im Schwerpunkte der Bewegung ist. Diese «Verwirrung» ist die Krankheit in Kleists eigenem Leben und im Leben der Gestalten seiner Dichtung.[74]

Es war das Pathos seines Daseins, daß er aus seinem göttlichen Mittelpunkte leben wollte, leben mußte — gleich seinen Helden — und daß die Forderungen seiner Individualität, gleich wie die Forderungen derer, die er nach

seinem Bild geschaffen, ohne die Resignation der Erde zurück ins Göttlich-Unendliche verlangten, ins Unbedingte. Während doch in dieser Welt, in der «gebrechlichen, auf die nur fern die Götter niederschauen» (Penthesilea), nach des Novalis geistreicher Gegenüberstellung «nur Dinge» zu finden sind.[75]

Zunächst ist seine Forderung ganz naiv; mit dem Wissen von dem, was kommt, berührt es rührend in den früheren Briefen; er will aus seinem Wesen leben, und das muß zu seinem Glücke führen, denn dieses Wesen kommt von Gott, und Gott kann uns die Forderung des Glückes nicht eingegeben haben, uns zu täuschen.[76] So, blind vertrauend, verläßt er den Beruf, der ihn zwiespältig macht, und will nun ganz der «Tugend» leben, die ihm «wie ein hohes, erhabenes, unnennbares Etwas» scheint, «für das er vergebens ein Wort sucht», um «es durch eine Sprache, vergebens eine Gestalt, um es durch ein Bild auszudrücken.»[77] Es ist der Glaube des Idealisten an sein Ideal, und Kleist ist sich bewußt, daß es die Gläubigen «Gott» nennen würden. Später wandelt die Tugend den Namen, kaum die Gestalt. Später weiß er, daß er «die Wahrheit»[78] sucht und als den Weg zu ihr «die Bildung» — die Wahrheit, die absolute Wahrheit, nicht die Wissenschaft.

Das war kein Traum von dieser Welt. Kleist war Metaphysiker, wie es nur je ein Dichter war. Nimmt man ihn anders, kann man nie verstehen, was die Philosophie Kants für ihn bedeutet, was sie ihm zerstört hat.[79]

Es war nicht so, als wenn ihm dadurch die Sicherheit im Unterscheiden der einzelnen Erscheinungen verloren

worden wäre. Es ging ums Ding an sich; es ging um seine Religion, um seine Form des Unsterblichkeitsglaubens.

Als Lehrling wollte er hier sterben, als «echter Lehrling von Sais» dürfen wir wohl sagen, so wie Novalis es verstand, der verlangen muß, Unsterblicher zu werden, wenn er begreift, daß das verschleierte Bild hier nicht zu enthüllen ist.[80] Mit all dem Reichtum an Wissen, das er hier errungen, wollte er wiedergeboren werden auf «jenem andern Stern», auf dem alles was hier Fragment geblieben, zur Vollendung kommt.

Da zerstört ihm Kants Philosophie die Naivität des Denkens, gibt ihm das Bewußtsein und legt sich wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gedanken.

Die Wahrheit von hier, so versteht er, ist nicht die Wahrheit von dort; alle Wahrheit von hier modert mit uns im Grabe. «Alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich»[81] — das war die Spitze des Gedankens, der ihn tief in seinem «heiligsten Innern» verwundet hat. «Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken und ich habe nun keines mehr.»[82]

Der göttliche Funke hatte in seine Heimat zurückgestrebt, ins Absolute. Kleist ekelt vor dem Relativen, ihm ekelt vor der Wissenschaft. Und nun kommt die Verwirrung der gehemmten Natur, wie die Wirbel des Wassers kommen und wie das Flackern des Lichts. Dabei kommt das Verlangen zurück zum Paradies, aus dem er vertrieben, zurück zur ersten Stufe, zum Unbewußten. Es kommt die Sehnsucht zur Idylle. Idyllische Liebe soll die Zwiespältigkeit heilen, naive Religion der Seele das verlorene Zentrum

geben — «nur einen Tropfen Vergessenheit und mit Wollust würde ich katholisch werden».[83]

Aber «das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.»[84] So klar und ruhig faßt er die Formel im Marionettentheater. Solange er es erlebte, war es ein verzweiflungsvolles Ringen. Vielleicht, daß es gelänge, durch die Schönheit den Zugang zum Unendlichen zu finden, vielleicht, daß ihn die Kunst zur dritten Stufe führte. Der Künstler, Dichter, Schöpfer ist gleich Gott.

Doch seine Kunst scheint ihm nichts Absolutes; «die Hölle» gab ihm «nur halbe Talente».[85] Ihm aber ekelt vor dem Halben, Relativen. Er verbrennt den Guiscard.

Nur ein Absolutes scheint noch offen: der Tod. Er will ihn auf dem Schlachtfeld suchen. Er hat den Gedanken an freiwilliges Sterben als die einzige Lösung nie wieder aufgegeben, bis der Selbstmord Wahrheit war.

Diese Darstellung des Kleist-Problems weiß, daß sie neu ist, daß sie eine Idee des Dichters zu geben versucht, die vielfach dem bestehenden Urteil widerstreitet. Wenn sie aber jetzt Anfang und Ende des Lebens von gleichem Prinzip beherrscht sieht und dann, die Dichtung überschauend, dasselbe wiederfindet, scheint ihr der Ring geschlossen und ein Recht gegeben.

Im letzten Brief an die Schwester, am Morgen seines Todes, schreibt der Dichter: «Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.»[86] Im Brief an eine tief-

geliebte Frau, wenige Tage früher, hat er das Fazit seines Lebens so gezogen, daß er durch den ständigen Umgang der Gedanken mit der Schönheit so verwundbar, so schmerzempfindlich geworden sei, daß er die Dinge dieser Welt nicht mehr ertrage.[87] Man spricht von Kleists Wahnsinn an dieser Stelle.

Platon spricht im Phaedrus von der Krankheit derer, die beim Anblick der irdischen Schönheit an die wahre Schönheit sich erinnern und nun fühlen, wie ihre Schwingen aufwärts flattern und sie nun gleich einem Vogel sind, der zum Himmel aufblickt, nach oben strebt und doch nicht steigen kann. Die irdischen Dinge aber achtet er nicht. Und dann sagt man, sein Geist sei ungesund.

Bei Kleists letztem Schönheitsbekenntnis, bei seinem Schönheitsschmerz, überblickend sein Leben und sein Dichten, wird man an Platons Schönheitsidee, an die ewigen Urbilder und ihre ewige Heimat denken dürfen.

AMPHITRYON.

Friedrich Schlegel spricht in den «Fragmenten» von einer «Poesie, deren Eins und Alles im Verhältnis des Idealen und Realen ist».[88] Eine Dichtung dieser Art scheint mir im Amphitryon gegeben. Und wenn Schlegel Satire, Elegie und Idylle in solcher Poesie verlangt, so finden sich auch diese Stufen in dem Drama, in anderer Ordnung freilich gemäß der Ordnung der Stufen im «Marionetten-Theater»: die Idylle zuerst, mit der — hier nur geträumten —

Identität des Idealen und Realen, die ganze Grazie, der ganze Zauber der unbewußten Natur über dieses Glück gebreitet, die Satire dann, geboren aus der Verschiedenheit des Idealen und Realen. Auf dieser Stufe die Verwirrung der vorher harmonisch-stillen Seele[89], die um so grausamer die zerstörte Naivität des Gefühls empfindet, mit um so tieferer Sicherheit sie darin geruht hat, so daß ihr das Gefühl «gewisser war als Schauen, Hören, Tasten»; die Vereinigung des Idealen und Realen zuletzt, die doch in dieser Welt des Unvollkommenen nur von der Dauer eines Traumes sein kann und so als Elegie ausklingen muß.

Durch die Gestalten der Dichtung diese Abstraktion belebt: Alkmene hat ihren Gatten abgöttisch geliebt; da sie einmal den Gott umarmt, muß sie erkennen, daß Amphitryon nur staubgeboren. Im Tempel Jupiters, vor Jupiters Altar hat sie Amphitryon verehrt. Jupiter kommt zu lieben, kommt zu rächen. Nur mit den Zügen Amphitryons kann er sich nahen, denn jedem naht der Gott in der Gestalt, die er begreift. Alkmene hatte ihre Liebe als Religion empfunden, Amphitryon, das Ziel der Liebe, war ihr zum Ideal, zum Gott geworden an der Gottheit Stelle. Steht neben ihr der Gott, Jupiter selbst, das Ideal im vollen Glanz verkörpernd, die geliebten Züge erhöht zur Götterschönheit, dann erkennt sie, welch schwacher Abglanz der abgöttisch Geliebte vom ewigen Licht der Liebe ist. Und sie verleugnet Amphitryon. Er gleicht dem Ideal nicht anders als wie der «feile Bau gemeiner Knechte dem Prachtwuchs königlicher Glieder» gleicht.

Doch wenn Jupiter sein unsterblich Antlitz ihr enthüllt,

dann müssen ihr die Sinne schwinden. Sie bleibt erdgebunden. Sie braucht irdische Züge, wenn sie lieben soll, sie konnte auch «zur weißen Marmorwand nicht beten». Es konnte nicht gelingen, wenn Zeus sie, nachdem er sie verwirrt, zur höchsten Stufe führen wollte; in der Erkenntnis seiner Gottheit ihr mit Bewußtsein geben wollte, was sie unbewußt empfangen hat: für eines Traumes Dauer in ihm verkörpert die Identität des Idealen und Realen.

Auf Alkmenens Stufe läßt sich die Idee nicht fassen; für sie gibt es kein Allgemeines, gibt es nur festumrissene Einzeldinge. Wenn Jupiter dem geliebten Geschöpf von seinem Schöpferwesen spricht, von dem Prinzip der Liebe, die als warmer Hauch das All durchweht und Liebe wecken will für so viel Liebe, dann neigt Alkmene sich, wie fromme Unschuld sich wohl neigt vor ahnungsvoll empfundener, unverstandener Wahrheit. Nur so, wie er jetzt neben ihr, in den vertrauten Zügen, in Amphitryons Gestalt nur kann sie die Gottheit lieben. Und hat die Gottheit sich enthüllt, gestaltlos das ewige Urbild, kehrt ihre Liebe mit einem Seufzer, einem «Ach!» zu seinem irdischen Abbild, zu Amphitryon zurück.

Man hat von Kleists Ironie gesprochen[90] — Ironie scheint mir das Charakteristikum des Amphitryon.[91] Alkmene fehlt die Tragik der Konsequenz. Sie ist so ganz süße Gebundenheit, so ganz nur liebliches Gefühl, daß sie zurückfallen muß ins Glück des Unbewußten, sobald der tageshelle Schein erloschen, der wider ihren Willen ihr Gefühl beleuchtet und sie gezwungen hatte, wahr zu sehen.

Diese Deutung des Amphitryon-Dramas weiß sich

stärker noch als die Allgemeinauffassung des Kleistproblems im Widerspruch mit der herrschenden Meinung, und sie kann ihren Mut nur daraus schöpfen, daß ihr die Handlung des Dramas klar wird bis zur Durchsichtigkeit und alle Einzelheiten sich ohne Zwang einfügen, während die herrschende Auffassung, nach der Kleist die Verwirrung aufs höchste gesteigert, in der höchsten Verwirrung aber die Liebe der Gattin sich unberührt hat bewähren lassen, nicht wenig Fehler und Zwiespalt in der Dichtung findet.

Die herrschende Auffassung kann es nicht begreifen, wie der Gott, der doch auf niederes Liebesabenteuer ausging — «Frevel» nennt es Alkmene, und Jupiter verweist es — wie er sich pantheistisch als Weltprinzip darstellen kann. Sie muß die Worte Alkmenens, mit denen sie sich, Jupiter neben ihr, von Amphitryon wendet, anstößig, unverständlich finden. Sie müßte es auch unverständlich finden, wie der Dichter, der seine Heldin ganz in die Sphäre der Poesie gehoben, so daß ihre Rede sich rhythmisch und harmonisch, wie ein Zwiegesang mit Jupiters Rede eint, den Helden so völlig in der «gemeinen Sphäre der Realität» gelassen und seine Sprache, außer einer einzigen Stelle, ganz ohne Melodie und Schönheit, nicht viel über die Sprache seines Dieners erhoben hat.[92] Und wenn Amphitryon von jedem im Stück gedemütigt werden darf, von Jupiter, Alkmene, Merkur, von seinem eigenen Feldherrn, ja sogar von seinem eigenen Diener, so stimmt das wenig zu der Würde, die den ebenbürtigen Gatten der göttlich erhöhten Frau schmücken müßte; — wogegen die hier gegebene Deutung in der Erniedrigung die Absicht sieht,

zu zeigen, wie klein und grotesk — um mit einem Worte Schillers zu reden — das Reale wird, wenn es neben die Idee zu stehen kommt.[93] Man darf dabei auch an die «reizende Symmetrie von Widersprüchen» denken, die Schlegel im Witz der romantischen Dichtung rühmt.

Schließlich sieht die hier gegebene Deutung in der Gabe des Diadems mit dem wechselnden Zeichen — die unverständlich bleiben oder nur oberflächlich deutbar sind, solange man die Liebe Alkmenens als unberührbar annimmt — ein wundertiefes Symbol der Handlung selber, gleich ihrem Monogramm darüber schwebend. Mit diesem Diadem als seiner Liebe Zeichen, sein Namenszug in Gold drin eingegraben, wollte Amphitryon Alkmene krönen. Von Amphitryon glaubt es Alkmene empfangen zu haben. Doch Jupiter hat sie damit gekrönt, mit seinem Zeichen hat sie es getragen. Das A ist ausgelöscht, ein J glänzt in dem Golde und soll bleiben, als Mahnung bleiben, daß sich der Schöpfer, daß das Ideal sich nicht mit dem Geschöpf, mit der «gemeinen Wirklichkeit» sich nicht verwechseln läßt.[94]

Alkmenens Liebe, ihr Mittelpunkt, verweist ins Göttliche, sonst könnte der Gott sich ihr nicht nahen, denn Wunder, Göttliches ist nur für den, der glaubt. Es gibt kein Wunder für Amphitryon. Für ihn ist nichts, was sich nicht «reimen, fassen» ließe. Amphitryon hat keine Verbindung mit dem Metaphysischen, so kann er auch nicht vom Metaphysischen her erschüttert werden. Man hat von dem Grauenvollen gesprochen, das er erlebt, von dem Grauen vor dem eigenen Doppelgänger. Er hat es nicht erlebt,

er kann es nicht erleben. Erst da Alkmene ihn verleugnet, wird er zwiespältig im Gemüt. In Alkmene sind die Wurzeln seines Wesens, sie ist ihm «Mittlerin» im Sinne der Romantik, die Vermittlung mit dem Ewigen, deren der Mensch bedarf, solange er das Ewige noch nicht als sein Zentrum in sich selbst empfindet.[95] In diesem Mittlertum liegt die Möglichkeit, liegt die Erklärung für Alkmenens Liebe. Durch die geliebte Frau vermittelt, hat auch Amphitryon teil am Ewigen und Göttlichen, am Ideal und Glauben der Liebe: «Les ich mit Blitzen in die Nacht Geschriebenes, Und riefe Stimme mir des Donners zu, Nicht dem Orakel würd ich so vertraun, Als was ihr unverfälschter Mund gesagt.» Hier ist die einzige Stelle, wo ihm Kleist Worte voll Schönheit, Worte aus der dichterischen Sphäre leiht «Alkmene! Meine Braut!»

In der fünften Szene des zweiten Aktes muß man die Klarlegung des Problemes suchen, naturgemäß. Es ist die große Szene: Alkmene—Jupiter; die große Auseinandersetzung: Liebendes Geschöpf und Schöpfer, Gott der Liebe.[96] Jupiters Worte führen leise die Verwirrte hin zur Ruhe. Dies ist der Weg: es war der Gott, der bei ihr war, es war kein Frevel; in der Gestalt des Gatten kam er, weil auch die Allwissenden, die Allgegenwärtigen müssen «Amphitryon sein und seine Züge stehlen, wenn deine Seele sie empfangen soll». «Er kam, um dich zu zwingen, ihn zu denken, um sich an dir Vergessenen zu rächen». Doch nicht nur sich zu rächen. Er will geliebt sein auch, der Gott der Liebe; will sein Wesen, sein eigenes Götterwesen dem liebenden Geschöpf enthüllen. Ihn soll sie lieben,

Jupiter, den Gott, nicht Jupiter in der Gestalt des Gatten. Alkmene kann nicht, kann das Gestaltlos-Göttliche nicht fassen. Dem Gotte bleibt die Ehrfurcht «und meine Liebe dir, Amphitryon» — «dir Amphitryon». Jupiter scheidet wie in der Nacht — hier der Geliebte und der Gatte dort — und gleich wie in der Nacht, so kommt jetzt die Entscheidung, lieblich, weiblich, rührend verhüllt und doch ganz klar.

«Jupiter: Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,
Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
Wie würd' dein Herz sich wohl erklären?
Alkmene: Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest
Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
Ja — dann so traurig würd' ich sein und wünschen,
Daß er der Gott mir wäre, und daß du
Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.»

Das ist die Entscheidung; den Gott kann sie nicht lieben — «Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken»; den aber liebt sie, der jetzt neben ihr, gleichviel ob es der Gott, ob es Amphitryon. Und verleugnet in der letzten Szene Alkmene den echten Amphitryon, Jupiter neben ihr, so ist das nur noch Steigerung. Geschehen ist es schon hier und hier auch anerkannt. Das A ist ausgelöscht, Jupiters Namenszug glänzt in dem Golde. Jupiter bricht denn auch in Jubel aus: «Mein süßes, angebetetes Geschöpf! In dem ich mich so selig, selig preise! . . . Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen. Und ehe noch des Sternen-

heeres Reigen, Herauf durchs stille Nachtgefilde zieht, Weiß deine Brust auch schon, wem sie erglüht.» — «Weiß deine Brust auch schon, wem sie erglüht.» Nun hat er doch gesiegt, gesiegt nicht kraft des Rechts, gesiegt kraft jener Kunst, «die über dich zu siegen die großen Götter mich gelehrt.» Alkmene liebt ihn. Sie hatte auch bei seinem ersten Nahen schon ein «unsägliches Gefühl» des Glückes, wie sie es vorher «nie empfunden.»[97] Und kehrt sie mit dem Schluß der Dichtung aus ihrem Traum zur Wirklichkeit zurück, ist es mit tiefem Seufzer, mit jenem «Ach!», mit dem sie schon einmal Jupiter scheiden sah. «Jupiter: Schien diese Nacht dir kürzer als die andern?» — Alkmene: «Ach!»[98]

Und es ist doch ein Lustspiel. Ist Jupiter erst ganz verschwunden in den Wolken, dann wird Alkmene wieder Amphitryon zu lieben glauben und nur in stillen Stunden, dem Gott geweiht, an ihren Göttertraum der Liebe denken.

«Amphitryon: Und diese hier nicht raubst du mir?
Sie atmet nicht. Sieh her!
Jupiter: Sie wird dir bleiben;
Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll».

Wäre nicht dieses letzte Wort des Gottes, man könnte versucht werden, eine Tragödie zu glauben, eine Vernichtung des Irdischen durch das Götterglück. Aber es sollte ein Lustspiel sein.

Adam H. Müller schließt die Vorrede, mit der er in des Dichters gezwungener Abwesenheit den Amphitryon

herausgab: «Einen Wunsch kann der Herausgeber nicht unterdrücken, nämlich den, daß im letzten Akte das thebanische Volk an den Unterschied des göttlichen und irdischen Amphitryon gemahnt werden möchte, wie Alkmene im zweiten Akt. Gewollt hat es der Autor, daß die irdische Liebe des Volkes zu ihrem Führer ebensowohl zu Schanden werde, als die Liebe der Alkmene zu ihrem Gemahl — aber nicht ausgedrückt.» Diese Sicherheit an dieser Stelle scheint mir ohne — direktes oder indirektes — Wissen von der Absicht des Dichters nicht wohl denkbar.

Kleist hat den «Amphitryon» in Königsberg geschrieben, wo er die einstige Braut als Frau eines anderen wiedergefunden, wo ihre Lieblichkeit ihn wieder rührte, so daß er die Fabel Lafontaines von den zwei Tauben umdichtete, eine Klage über das, was er verloren.[99]

Wilhelmine von Zenge hat, ehe sie sich verheiratet, einen großen Teil von Kleists Briefen vernichtet, weil sie sich nicht Kraft genug zutraute, sie nicht mehr zu lesen. Es scheint, daß sie «den Göttertag», den sie durchlebt, mit ihrer «Ehe gemeinen Taglauf nicht verwechselt» hat.

Man kann Alkmenens süße Weise, dies schmiegsame Fragen, anmutige Spielen mit der Antwort, dies Offene und doch heilig Verschleierte gut lesen vor Wilhelminens Jugendbild und man kann sich denken, daß sie zu pflichtgebunden war, um auch nur den Gedanken an Treulosigkeit zu fassen. Der Dichter aber mit der Dichtergabe, hinter der Bewegung den Ton, das Gefühl zu ahnen, er mochte einen Zwiespalt in ihrer Seele fühlen, den sie selbst nicht fühlte, sich vor

ihrer Frauenwürde neigen und doch zu wissen glauben, mit welchem Zeichen sie allein das Diadem getragen. Er mochte ein Flehen hören wie Alkmenens «Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir dein Licht die Seele ewig nicht umnachten».

Vielleicht auch, daß er nur mit Staunen das enge Glück der einstigen Braut sah und ihre Illusion bewunderte; er, der sich so illusionslos wußte, daß er die Braut fast angefleht, sie müsse liebenswürdig sein, sonst sei es ihm unmöglich, sie zu lieben, der von so harter Wahrhaftigkeit war, daß er das Ideale und Reale sich nicht in eines träumen konnte, der nicht teil hatte an dem Glück, Larven verehren zu können an den Stellen, wo echte Götterbilder stehen sollten.

MICHAEL KOHLHAAS.

Wie Alkmenens Zentrum die Liebe, so ist das Zentrum des Kohlhaas die Gerechtigkeit, aus dem er nicht verdrängt werden kann, und ginge darüber eine Welt in Flammen auf. Man mag an Othello denken, der zum Mörder wird, wenn sein Zentralgefühl beleidigt ist.

Was andern kaum mehr als Abstraktion bedeutet, wird hier, in der religiösen Leidenschaft absoluten Empfindens, stärkste Wirklichkeit. Die andern stehen und staunen, begreifen nicht. «Für zwei armselige Rappen das alles.» Die andern sehen nur «die verzerrte Form», die das Ideal hier angenommen. Kohlhaas sieht die «Gerechtigkeit», als hätte er sie von Angesicht zu Angesicht geschaut. Und wenn

er selbst durch Ungerechtigkeiten schreitet, durch Ströme Blutes und durch Feuermeere, so schützt ihn sein Prinzip. Er bleibt in Unschuld, in seinem Zentrum ruhend. Es geht um die vollendete Gerechtigkeit, «die nicht von ihrem Platze verdrängt werden kann, und hielten sie die Götter selbst irrend für die vollendete Ungerechtigkeit» (Platon).

Dieser Kohlhaas steht unter eigenem Gesetze, gleich seinem Dichter, der von sich der Braut geschrieben: «Ich trage eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äußeren, und wenn sie ein König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind»[100] — und schon zuvor, als er noch um «die Wahrheit» ging: «Ein eigener Zweck steht mir vor Augen, nach ihm würde ich handeln müssen und wenn der Staat es anders will, dem Staate nicht gehorchen dürfen.»[101]

Will man das Subjektiv-Symbolische dieser Dichtung ganz erfassen, muß man an frühe Briefe ihres Dichters denken, in deren einen er sich am fünffachen Scheidewege des Glückes glaubt; fünf Möglichkeiten, und sie alle führen zum Glück.[102] Ein zweiter Brief — nach Monaten — Verwirrung — was soll er tun? — man kann so leicht das Glück verfehlen; es gibt nur ein Glück, nur das eine, das aus dem Innersten des Wesens kommt[103]; ein dritter, wieder nach Monaten — schon fühlt er tief, er und die Welt, das stimmt nicht, wie er dachte, und es faßt ihn oft ein Grauen, als ob er seinem «Abgrunde entgegen ginge».[104] Doch will er's noch nicht glauben, schon ganz in Leid versenkt kann er's noch nicht. «Ich verdiene nicht unglücklich zu sein, ich werde es nicht immer bleiben.»

Und hier sein Kohlhaas, der rechtschaffenste Mensch von der Welt, und will nichts als sein Recht, dessen Forderung Gott ihm ins Herz gegraben und wird unglücklich und verzweifelt und wird zum Tode verurteilt.

Mit dem Tode erst siegt sein Recht, dies absolute Recht, das nicht hineinpaßt in die Welt des Relativen.[105] Mit dem Tode erst siegt der Idealismus. Hier mußte er alles verlieren; an der Schwelle des Absoluten kommt ihm alles zurück, kommt ihm ein Gruß sogar von der verlorenen, schuld dieses Handels getöteten Frau: «deine Elisabeth». Mit vollstem dichterischen Recht, aus der Notwendigkeit des Grundgedankens, neigt sich hier die Welt des Transzendenten. Die Versöhnung muß von drüben kommen. Hier in dieser irdischen Welt ist alles harte Wirklichkeit.

Der Stil, hart wie der Gedanke, ein Bild wie schwarze, knorrig starke Äste, Bäume gegen den Winterhimmel. Nur wenige große allgemeine Schicksalslinien. Die aber tief wie auf altem Holzschnitt eingeschnitten von einer Hand, die niemals zitterte, auch nicht beim Grausamsten.

Das aber ist das Schicksal des Individuellen in dieser Welt, das ist unser Leben, wenn so der Kohlhaas noch wägt, ob er will, ob er muß, — und er ist schon verstrickt, schon haben die Dinge begonnen, nach ihren eigenen Gesetzen zu wachsen. Er kann ihnen nicht gebieten, und er muß immer mit, in ebenso viel sklavischer Freiheit, seiner Natur zu folgen, wie sie die Holzfigur beim Schützenspiele hat, hervorzuspringen, wenn ihre Scheibe getroffen ist. Bekommt er nicht sein Recht, dann ist die Welt im Wanken, dann ist er ihr in Pflicht verfallen und muß sie stützen, muß.

Denn gäbe er die Gerechtigkeit preis, dann gäbe er sich selber preis. Die Welt muß sein wie seine Vorstellung von ihr oder er kann nicht leben. Er hat nicht jenen «instinktartigen Eigensinn», jenen schwächlichen, von dem Novalis einmal spricht, der wie durch Zauber, bestimmt aus dem Gesetz der Trägheit, die Welt so sieht, wie er sie sehen will, und so den Zwiespalt endet. Er ist von jener Eigenart, wie sie in Fichtes Sinne Schelling fordert, die das Unbedingte in sich selber nicht durch Passivität, sondern durch unbeschränkte Aktivität zu realisieren strebt.[106]

Dadurch erhebt er sich aus der Verwirrung des Untergangs zur Götternähe. So ist es zu verstehen, wenn er sich selbst zum «reichs- und weltfreien Herrn» erklärt, nur Gott allein noch unterworfen.

Es ist nicht mehr sein Recht und er ist nicht mehr Kohlhaas; ein Statthalter Michaels ist er, des Erzengels, vom Absoluten gesandt, alles Unrecht der Welt, alle Arglist, darin sie versunken, mit Feuer und Schwert zu rächen. Doch wenn er sich so ganz eins fühlt mit seinem Gott und die absolute Forderung in Flammenmeeren zum Himmel lodert, und er kommt vom Richtplatz, ein großes Cherubsschwert trägt man vor ihm her und zwölf Knechte mit brennenden Fackeln folgen, auf dem Höhepunkt so, — da tritt ihm die Welt entgegen, diese Welt, die nichts Absolutes erträgt, in einer Gestalt, der er in Ehrfurcht sich neigt, und die Welt stellt ihr Recht gegen sein Recht und verwirrt sein Gefühl und nimmt seiner Seele den Schwerpunkt, in dem sie, trotz allen Grauens, ruhte. Und er hat nicht mehr, wo er stehen könnte, und alles Übermächtige fällt als

ein Fremdes zu Boden, und er ist wieder Kohlhaas, der Rosskamm, und der Handel geht um zwei Rappen.

Und da er so wieder unter den Gesetzen dieser Welt steht, die nicht zu ihm stimmen, so wird sie ihn vernichten, und das Schlimmste wird sein, daß er in schlimmster Stunde einen Schritt auf ihren Wegen gehen, eine Hand ergreifen wird, die er verachtet, die tiefste Schmach aus dem Häßlich-Irdischen ihm zugewachsen, das seinem Rachezuge für das Absolute angehaftet hat. Die Strafe aber, die auf diese Tat gesetzt ist, kann sich nicht erfüllen, diese Tat, die nicht sein Charakter war, kann nicht sein Schicksal werden. Dafür belastet man ihn mit Ketten, und seine Seele wird wieder frei.

Denn das muß hier gesagt werden, es handelt sich bei Kleist nie um ein Allgemeines, so etwa in diesem Falle nicht um ein Sittengesetz, das beleidigt wäre und gesühnt werden müßte, es handelt sich im Sinne der Romantik um das ganz Individuelle, um das Einzelschicksal, das aus dem Wesen stammt, um jenes Gesetz, nach dem, wie Schleiermacher es ausdrückt, alles Glück und alles Schicksal an diese bestimmte Form der Beschränkung, an diese Individualität gebunden ist.

Und stärker noch und eindringlicher wird es sich bekunden, daß dem Kohlhaas nichts widerfährt, als was an Schicksal für diese Welt in diesem Charakter vorgezeichnet ist. Wenn er noch einmal vor der Entscheidung steht, Leben und Freiheit oder Recht und Rache, wird er noch einmal «das Recht, die Rache!» entscheiden und alles Gefühl vom Einmaligen, Zufälligen wird ausscheiden müssen. Notwendigkeit ist alles: Charakter wie Geschick.

So als Symbolik möchte ich die Geschichte mit dem Zettel der Zigeunerin verstehen und wohl begreiflich finden, was man sonst immer störend empfunden hat, wie sie so ganz vom Geheimnis umgeben ist, wie sie ein Hereinragen sein muß des Unrealen in diese so reale Welt. Wir sollen bei Kleist immer fühlen, wie alles hinüberweist in jene andere Welt.

Noch eine weitere Symbolik schiene mir hier möglich, so doch, daß sie mir selbst nur zur Möglichkeit, nicht zur Gewißheit geworden ist. Wie, wenn es sich mit dem Verlangen des Kurfürsten nach diesem Zettel um etwas wie ein Schattenspiel handeln sollte, etwas, wie eine Parallelerscheinung in niederen Regionen? Auch hier die leidenschaftlichste Forderung für ein scheinbares Nichts, und alles aufgeboten, um sie zu erreichen — bis zum Kaiser geht es —, und dies nun das Gegenteil der absoluten, der idealen Forderung nur ganz persönlich, ganz selbstsuchtbefangen und jede Bewegung im Dunkel. Nachdenklich ist es jedenfalls, daß die beiden Handlungen gleichzeitig enden, die eine im Licht und wie Glockengeläute über dem Manne, der zum Tode schreitet und über seinen Söhnen, die niederknien und aufstehen als Ritter, ein stolzes Geschlecht. Die andere, endend im Dunkel der Ohnmacht, in häßlichen Krämpfen, und über die Zukunft des Geschlechtes sollen wir «die Geschichte befragen».

Als Anregung für das Motiv des von der Zukunft des Herrschers und Feindes Wissen und dieses Wissen nicht verraten, wage ich das entsprechende Motiv im Prometheus des Äschylos anzusprechen.

Die Differenzen der Weigerungsgründe hier und dort sind nicht zu übersehen; in der Tiefe aber erhebt sich die Übereinstimmung. Und jener freie Trotz des Gefesselten, jene erneute machtvolle Auflehnung des wegen seiner Auflehnung gegen Macht und Gesetz Verurteilten, jene Auflehnung selbst in ihrer großen Absicht mußte ein gewaltiger, ein überwältigender Eindruck für die Phantasie des Dichters des Michael Kohlhaas gewesen sein.[107]

Die Überzeugung vom Zusammenhang verstärkt sich durch die Einsicht, daß Adam H. Müller im Phöbus mit allem Nachdruck und leidenschaftlich begeisterter Anschauung auf diese Szene, dieses Motiv hingewiesen hat.[108]

«Diese Worte» — die von Prometheus am Kaukasus gesprochenen Schicksalsworte — «vernimmt Zeus, und sendet den Hermes, ihn zu fragen und zu peinigen, daß er sagen solle, was er über Zeus Schicksal wisse. Prometheus widersteht, wie Hermes ihn quälen mag; die Erde bebt, der Kaukasus will ineinanderstürzen, Blitze des Zeus fahren auf ihn hernieder, ihn zu zwingen, aber Prometheus verschweigt, was er von der Zukunft weiß, und so endigt die Tragödie.»

Im Jahre, da er den Kohlhaas dichtete (1806), schrieb Kleist an seinen Freund Rühle von Lilienstern[109]: . . «Wer wollte auf dieser Welt glücklich sein. Pfui, schäme dich, mögt ich fast sagen, wenn du es willst! . .

Ach, es muß noch etwas anderes geben als Liebe, Glück, Ruhm etc. X, Y, Z, wovon unsere Seelen nichts träumen. Es kann kein böser Gott sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist bloß ein unbegriffener! Lächeln wir

nicht auch, wenn die Kinder weinen! Denke nur, diese unendliche Fortdauer! Miriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben und für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Syrius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! O Rühle sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir Abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht an Ahndungen, reicher als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, lass uns etwas Gutes tun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen.»

In diesem Briefe sehe ich eine stärkste Stütze nicht nur für die Auffassung des Michael Kohlhaas, sondern für die ganze Deutung von Kleists Leben und Dichten, so wie sie hier versucht ist. Um es zu wiederholen, weil es sich hier ergibt: Kleist war Metaphysiker, wie es nur je ein Dichter war. Als Dichter hat er es vermocht, die dritte Stufe zu erreichen und mit Bewußtsein die Welt — nicht diese Erde — in Harmonie zu bringen mit der Forderung seines Gemütes.

Die Qual, die in der «Familie Schroffenstein» dem Wahnsinn nahe war, ist nicht verstummt, doch um so vieles stiller geworden. Gott bleibt «ein Rätsel», aber es ist nicht mehr Titanentrotz, der wild dagegen anstürmt. Kleist hat verstanden: Die Lösung kann hier nicht kommen; sie liegt in der Unendlichkeit. Die vernichtende Wirkung Kants ist überwunden, und wieder will es scheinen. man spüre Platons Geist.

PENTHESILEA.

In «Penthesilea» finden sich die drei Stufen vom Schema des «Marionettentheaters»: die Amazonen, das Volk, unterstehend dem mechanischen Gesetz von Antrieb und Bewegung, sie kämpfen sicher, zweckmäßig, schön, sie siegen[110]; Penthesilea auf der Mittelstufe, verwirrt durch jenen Zwiespalt von Natur und Leben, aus dem alle Mißgriffe kommen; Achill, der Gott, der in vollkommener Schönheit aus seinem Wesen handelt, Freiheit und Natur vereinend.

Die Amazonen sündigen nicht, sie ruhen in der Unschuld ihrer Natur. Nur Penthesilea sündigt, und um so furchtbarer muß ihre Sünde sein, je weiter ihre Seele abseits ist vom Schwerpunkt der Bewegung, der sie folgt. Ihr Wesen ist die Liebe — Penthesilea und Käthchen sind nach des Dichters eigenen Worten «Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.»[111] Diese «entgegengesetzten Beziehungen», hier Hingebung, dort Handeln, führen hier zur Vereinigung im Leben, dort zur Vereinigung erst im Tode. In ihrer Verwirrung, als Amazonenkönigin, tötet Penthesilea den, den sie liebt. Erst in dem Grauen wird ihre Seele frei, sich selbst zu folgen.

Ihr gegenüber, leuchtend in seines Wesens Klarheit, Achill, der Gott, was er auch tut, in seinem Schwerpunkt ruhend. Grausam im Heldenstolz Penthesilea hassend, wenn er sie verfolgt, bedingungslos sich fügend, wenn er liebt und jeder Ehrgeiz verschwunden wie ein Schatten vor dem Lichte. Dies aber ist das Ziel, zu dem auch Penthesilea

kommen soll, durch Grauen kommen muß, weil sie grausam widerstreitet.

Es ist nicht so, wie man wohl angenommen hat, daß durch die Liebe, durch das Hervorbrechen des weiblichen Gefühls Penthesileas ehrgeiziger Lauf gestört wird. Die Liebe ist ihr Wesen von Anfang an, ist das Primäre; liebend war sie als Tochter, «die Liebliche» heißt sie wieder, wenn nach der Grauentat der Wahnsinn schwindet. Sie verlangte nicht in den Krieg — sie erzählt es Achill in der großen Liebesszene — und ihre Krone lag herrenlos am Rand. Nicht für Mars, ihren großen Gott, der es gebot, ist sie schließlich in den Krieg gezogen; sie tat's aus Liebe, der Mutter «Schatten zu gefallen». Im Felde dann, ihr ewiger Gedanke, wenn sie wachte, ihr ewiger Traum: Achill — die Liebe.[112] Die so in Leidenschaft den Einen fordert, die ist nicht Amazone, ist «nicht geschickt» den Krieg der Jungfrauen zu führen, deren Gesetz es ist, wahllos zu kämpfen, und die siegen sollen ohne Leidenschaft und nicht für sich, nur siegen für den Staat. Die Amazonen sind die «keuschen Töchter Mars» und Artemis ist ihre Herrin; Penthesileas Göttin Aphrodite. Einmal nur unbewußt wie aus der letzten Tiefe löst sich der Name qualvoll von den Lippen der Besiegten. Ein einziges Mal fällt dieser Name in dem Drama. Penthesilea ist im Wahnsinn, und so blitzt es auf aus nachtverhüllten Tiefen — die Wahrheit leuchtet auf: «Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt». Das ist ihre Wahrheit und alles andere ist Lüge. Doch im Wachen verhüllt sich die Wahrheit wieder. Penthesilea ist noch nicht «zum Tode reif», so sehr sie

selbst es glaubt, noch fern von jenem Reifsein, das der Dichter fordert. Nach der großen Liebesszene, nach diesem wundervollen Traum der Liebe, scheint es vollendet, der Stolz der Amazone scheint gebrochen, Penthesilea nur noch das Weib, das Liebe will und sei's selbst in Gefangenschaft. Es hält doch nicht die Probe. Da sie so ganz versunken ist in ihre Liebe, trifft es sie wie damals, als sie Achill zum erstenmal gesehen und keinen Blick von ihm hat wenden können, dann aufgeschreckt, «verwirrt und stolz und wild zugleich: sie sei Penthesilea, kehrt sie sich zu mir, der Amazonen Königin und werde aus Köchern mir die Antwort übersenden». So auch hier, gedemütigt, wie sie sich glaubt, beschämt, kommt aus der Scham die Wut, und fürchterlich der Wahn, als müsse sie als Amazone handeln, furchtbar die Selbstvergessenheit des Weibes rächen. So fällt Achill. Der Geliebte vom Wahn gemordet, — da endlich siegt die Liebe; der Geliebte dem Schein geopfert, — da endlich siegt das Wesen. «Ich sage vom Gesetz der Frau'n mich los, Und folge diesem Jüngling hier.»

Amazonenpflicht und Amazonenehre, das ist nur noch wie Staub und Asche, und ihre Seele löst sich aus dem Staube. Alles Vergängliche fällt nun zu Boden, gleichwie von Achill jeder Gedanke an Heldenpflicht und Heldenehre zu Boden fiel, als er Penthesilea liebte.[112] Nun hebt auch Penthesilea sich in Götternähe: mit Bewußtsein wählt sie sich selbst. Nun kann sie sich dem Gott verbinden. Nun ist sie wirklich «reif zum Tode» und ihres Bleibens ist nicht mehr auf dieser Erde, der gebrechlichen, «auf die nur fern die Götter niederschaun».

Man darf an Kleist eigenes Ende denken bei Penthesileas Tod. Nicht umsonst liegt über ihr «der ganze Schmerz, der ganze Glanz «von ihres Dichters Seele».[113] Wie Penthesilea durch die Berührung mit Achill zum Tode reif wird, weil sie durch ihn ihr eigenes Wesen zu erfassen lernte, so schreibt der Dichter zur Erklärung seines Selbstmords. «Nur so viel wisse», schreibt er der Freundin seines Lebens von der Freundin seines Todes, «nur so viel wisse, daß meine Seele durch die Berührung mit der ihrigen zum Tode ganz reif geworden ist; daß ich die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemütes an dem ihrigen ermessen habe und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrigblieb.»[114]

Drei Stufen sind im «Marionetten-Theater», und der ringende Mensch soll von der zweiten Stufe zur dritten kommen, wo er gottähnlich wird. Auch bei Platon sind drei Stufen, auch bei ihm die ringende Menschheit auf der Mittelstufe. «Es philosophieren nicht die Unverständigen, noch streben sie weise zu werden; sie sind nicht bedürftig. Es philosophiert auch kein Gott oder begehrt weise zu werden; sondern ist es schon, — noch auch, wenn sonst Jemand weise ist, philosophiert ein solcher.» Die Philosophierenden bei Platon, das sind die Enthusiasten, die immer nach oben streben und die irdischen Dinge wenig achten, weil ihre Seelen die Erinnerung der ewigen Dinge nicht vergessen können und «um derentwillen voll trauernder Sehnsucht sind». — Sie habe seine Traurigkeit «als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare»[115] begriffen, rühmt

Kleist von seiner Freundin, und deshalb mit ihm sterben wollen.

«Die sich auf rechte Art mit der Philosophie befassen, mögen wohl, ohne daß es freilich die Andern merken, nach gar nichts anderem streben, als zu sterben und tot zu sein» heißt es im Phädon. Philosophieren, nach Weisheit streben, kann ja nichts anderes sein, als von dieser Erde weg und zu den Göttern streben, die der Weisheit teilhaftig sind. Die es ergriffen haben, was ihnen auf dieser Erde «zu erlernen und zu erwerben» möglich war, die ihr Wesen ergriffen haben und sich so göttlicher Harmonie genähert, die sind «reif zum Tode». — Auf solchem Idealismus gründet sich, in solchem Glauben wurzelt «die Freude», die «unaussprechliche Heiterkeit» [116], die «nie empfundene Seligkeit» [117] von Kleists letzten Stunden.

DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN.

Die reine Schönheit ist die bedeutungslose; sie ist nur da zu finden, wo es keine bewußten Zwecke gibt, in der Natur, in der Blume, in der Kindheit. Schön ist das absichtslos Zweckmäßige; so wird es bei Kant verstanden, so übernimmt es Schiller.

Absichtslose Zweckmäßigkeit, das ist die Schönheit der Kleistschen Marionette, wie denn «in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.[118]

Solche Schönheit und Grazie ist die Schönheit und Grazie des Käthchen von Heilbronn.

Ihre Seele ist «im Schwerpunkt der Bewegung», durch keine Absicht, durch kein Bewußtsein abgelenkt. Sie tut nichts, was sie weiß, was sie will; sie tut alles, wie sie muß. Sie ist ganz nur auf einen Zug aufgebaut; so ist sie ganz Sicherheit, ganz Unablenkbarkeit, ganz unverwirrbar. Sie ist so nahe ihrem Ursprung, so ganz Natur, im Paradiese ihrer Unschuld, daß sie umfangen werden kann von den magischen Kräften der Natur, daß der Himmel sie schützt und ein Cherub sie geleitet. Ohne Bewußtsein, im Traum, kommt ihr die Liebe, ohne Bewußtsein folgt sie ihr.[119] So ganz der Notwendigkeit gehorcht sie, daß nichts sie stören kann in ihrem Tun, nicht der Schmerz des verlobten Jünglings, nicht die grauen Haare des Vaters, nicht die richterliche Gewalt der Vehme, nicht die scheinbare Ungerührtheit des Geliebten, nicht sein Zorn, nicht sein Verlöbnis mit der andern. Sie folgt ihm durch Schmach und Gefahr, durch Sonne und Wind, auf bloßen Füßen, der Steine nicht achtend, seiner Härte nicht achtend, folgt ihm wie Psyche Amor folgt, weil es ihr Wesen will, und weiß es, allem Anschein zum Trotz, daß er sie liebt und daß er sich ihr verbindet, wie jeder Glaube weiß, daß sein der Himmel wartet.

Dieser Geliebte dagegen, dieser Graf Wetter vom Strahl, wehrt sich gegen die Stimme seiner Natur; Bewußtsein und Wille wehren ihm den Zugang zum Paradiese. Wenn Käthchen in ihrer lieblichen Unschuld sich vor ihm entfaltet, kommt ihm ein Gefühl, als ob er die Schwere der Erde

verliere, als ob er — «diese Verbindung von Eisen und Fleisch und Blut» — sich gänzlich in Gesang verwandeln und aufschwingen könne in die Lüfte.[120] Aber die «Trägheit der Materie», diese, nach dem Marionettentheater, «dem Tanze entgegenstrebendste aller Eigenschaften» fesselt ihn an die Erde; ihre Macht ist größer als die Kraft, die ihn in die Lüfte erheben möchte.

Und wenn er die Idylle herbeisehnt, sich sehnt, ein Schäfer zu sein, ein leichtes, weißes, linnenes Zeug bedecke ihn, mit roten Bändern zusammengebunden und statt seiner Pferde am Quell wären da unten Schafe und Ziegen, — wenn er so fühlt, was ihm die Natur wünscht und gebietet und seinen Willen dagegen stellt und die Ahnenbilder in goldenen Rahmen; wenn er so mit Bewußtsein von der Natur sich wendet, dann kommt in diesem selben Augenblicke ihm die Botschaft, durch die er in der Folge in immer weiterer Verwirrung bis nahe zur Verbindung mit der Unnatur selbst, mit der Lüge in Person geführt wird.

Dabei darf nicht übersehen werden, daß er mit keinem Wort der Dichtung von einem liebenden Gefühl für Kunigunde spricht, während er die Muttersprache hätte durchblättern und sein Gefühl für Käthchen hätte «weinen» mögen «Du Schönere, als ich singen kann.» Aus dieser selbst herbeigeführten Verwirrung nur kann die Szene mit der Peitsche verständlich werden — «In Thurneck bin ich hier, weiß, was ich tue» — weiß, daß er im Schlosse der Braut ist und daß er die von sich stoßen will, die seine Seele liebt. Da er es nicht vermag, da wieder die Zauber ihrer Unschuld wirken, weint der Verirrte, so wie ihm später,

da er sie beim Schlosse Strahl unter dem Holunderbusche liegend, findet, «die ganze Empfindung der Weiber kömmt und seine Tränen fließen». So wie der vom Paradiese entfernte Mensch mit Rührung und Wehmut Natur und Kinderunschuld empfindet.

Die kaiserliche Herkunft des Käthchens, die die Klarheit der Linien stört, indem so nicht allein die Harmonie ihres Wesens den Zwiespalt des Geliebten löst[121], möchte man wohl gerne zu den «Mißgriffen» rechnen, die Kleist später hätte «beweinen» mögen, weil sie die «von Anfang herein ganz treffliche Erfindung» gestört haben.[122] Doch auch wenn diese Märchenabkunft von Anfang an im Plan gelegen hätte — obschon das Phöbus-Fragment nichts derart aufweist, — so scheint sie doch viel mehr nicht als die Möglichkeiten des Märchens zu bedeuten, die zum glücklichen Schlusse sich auftun; im Augenblicke, da alles verloren scheint, doch erst nachdem man verdiente, daß alles gewonnen wäre. Denn gesiegt hat das Käthchen und die Liebe schon zuvor, schon vor dem brennenden Schlosse Thurneck», wo der Graf sein Leben wagen will, das geliebte Leben zu retten und in der Erschütterung ihres vermeintlichen Verlustes sich für die Geliebte entscheidet. Die stolze Braut «schiebt er von sich», «Geht, geht! . . . Ich bitt Euch!» — «Die Erd hat nichts mehr Schönes» — und «mein liebes Käthchen»! Und auch noch durch die tiefste Märchenreue muß der Graf hindurchgehen, wo er sich selbst verachtet, weil er die Prinzessin nicht erkannt hat, «Nun, du allmächtiger Himmel, meine Seele, Sie ist doch wert nicht, daß sie also heiße! Das Maß, womit sie,

auf dem Markt der Welt, die Dinge mißt, ist falsch.» Damit ist er erlöst, und die Märchensonne leuchtet.

DIE HERMANNSSCHLACHT.

Das Käthchen von Heilbronn folgt seiner Liebe mit Notwendigkeit, willenlos, bewußtlos. Der Held der Hermannsschlacht erkennt die Notwendigkeit seines Hasses und folgt dem Hasse, weil er ihm folgen will, in Freiheit, mit Bewußtsein. Käthchen ist kampflose Einheit; ihre Vollkommenheit ist nicht ihr Verdienst, weil sie nicht das Werk ihrer Wahl ist.[123] Sie ist idyllischer Natur. Hermann, der «Sohn der Götter», ist göttlicher Natur; seine Sicherheit und Einheit ist die Sicherheit und Einheit, die dem Genius eigen. Und so wie das Genie «die verwickeltsten Aufgaben» mit «anspruchloser Simplicität» und Leichtigkeit löst und «durch Einfalt triumphiert über die verwickelte Kunst», weil seine Einfälle «Eingebungen eines Gottes[124]», so auch der Plan Hermanns ist «einfach» und gut, als hätte Wodan selbst ihn «zugeflüstert», und «Da sinkt die große Weltherrschaft von Rom Vor eines Wilden Witz zusammen».

Hermanns waches Bewußtsein ist durch den Kampf hindurchgegangen, er mußte den Zwiespalt überwinden, der ihm die Sicherheit der Bewegung hätte stören können. Thusnelda: «Der junge Held, der mit Gefahr des Lebens, Das Kind auf seiner Mutter Ruf, Dem Tod der Flammen mutig jüngst entrissen? — Er hätte kein Gefühl der Liebe dir entlockt? Hermann (glühend): Er sei verflucht, wenn

er mir das getan! Er hat auf einen Augenblick, Mein Herz veruntreut, zum Verräter An Deutschlands großer Sache mich gemacht! . . . Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! Solang sie in Germanien trotzt, Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!»[125].

Der Hinweis auf eine Möglichkeit des Zwiespaltes kann nicht Zufall sein, denn in der entscheidenden Stunde und in der feierlichsten Form wird das Motiv nochmal wieder aufgenommen. Es ist der Chor der Barden, der «süßen Alten»; es ist das ergreifende Lied vor der Schlacht, das bittet und warnt «Du wirst nicht wanken und nicht weichen, Vom Amt, das Du dir kühn erhöht, Die Regung wird dich nicht beschleichen, Die dein getreues Volk verrät. Du bist so mild, o Sohn der Götter, Der Frühling kann nicht milder sein: Sei schrecklich heut, ein Schloßenwetter, Und Blitze laß dein Antlitz spein!»

Käthchen, das Kind der Natur, steht unter fremdem Gesetze, dem eigenen Bewußtsein nicht zugänglich. Dem Cheruskergenius erhält der eigene Plan Gesetzeskraft; unter eigenem Gebote steht er, steht allein, «verknüpft mit niemand als nur meinem Gotte». Er hat seinen Platz gewählt, sein Amt sein Ziel. Seine Vollkommenheit ist sein Verdienst.

Man darf an den ideal von innen heraus beherrschten Menschen denken, den die Sehnsucht Kleists in jungen Jahren gezeichnet hat. «Konsequenz, Zusammenhang und Einheit» ist sein Charakter.» Das hohe Ziel, dem er entgegenstrebt, ist das Mobil aller seiner Gedanken, Empfindungen und Handlungen. Alles, was er fühlt, denkt

und will, hat Bezug auf dieses Ziel, alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers streben nach diesem gemeinschaftlichen Ziel.»[126] Entsprechend dem Machtbereiche, das ihm eigen, zieht Hermann sein Land, sein Eigentum, das Eigentum des Volkes, Weib und Kind herbei, und alles auch, was er für diese alle fühlt und will und denkt, hat nur Bezug auf jenes Eine Ziel.

Dem Unverwirrbaren ertönt am Schluß das Heil; das selbstgewählte Amt, die selbstgegebenen stolzen Titel[127] kommen ihm als Krone. «Heil, Hermann, Germaniens Retter, Schirmer und Befreier!» «Heil, König Hermann, alle Deutschen dir!»

DER PRINZ VON HOMBURG.

Schicksal und Bestimmung, Wesensbestimmung des Prinzen von Homburg ist es, ein Fürst, ein Führer des andern zu sein. Das Problem der Entwicklung, des Werdens, des Bewußtwerdens, das Persönlichkeitsproblem, um das immer wieder die Gedanken der Romantik schweifen und ringen, ist das Problem, das in leuchtender Schönheit zur Anschauung kommt.

Ein Nachtwandler ist der Prinz, wenn das Drama beginnt; im Traum befangen, im Duft und Mondschein des Gartens, in der Stunde, da ihn wache Pflicht an der Spitze seiner Reiterei auf dem Feld zu sein gebietet. Er fällt zu Boden, ruft man ihn bei Namen. — Ein selbstsüchtiger Träumer ist er wenige Stunden später und will sein Glück, sein eigenes Leben, seinen Ruhm, im Augenblick, da ihn

die Sache fordert. Der Fürst, der Führer, sucht sein Einzelglück, folgt seinen Wünschen, wenn es das Wohl des Ganzen, die Existenz des Landes gilt. Das ist so schwere Untreue, so schlimme Abirrung von dem was seines Wesens, daß es, dies Wesen aufs schmachvollste verzerrend, ihn bis zur Todesangst, bis zum unwürdigen, jammervollen Flehen für dieses Einzelleben sinken läßt, das er in hundert Schlachten ruhmvoll, seiner Notwendigkeit gehorchend, hinzugeben bereit gewesen wäre.

Erst wenn er die Harmonie versteht, in der Gestalt des Fürsten, der, dem Gesetz freiwillig unterworfen, auch ihn dem Gesetze unterwarf, und ihn zu sich selbst zu führen, sein eigenes Gefühl zum Richter setzt in seiner eigenen Sache, daß er dem Gesetze nicht nur sich unterwerfe, daß er es anerkenne als sein eigenes — erst da vermag er die Notwendigkeit zu sehen und in Freiheit zu ergreifen, was das Gebot seiner Bestimmung ist. «Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, nicht ein Unwürdiger gegenüberstehen.»

Neben ihm in dieser Stunde der Entscheidung Natalie, die Geliebte, die in ihrem Gefühl Unverwirrbare. «Wenn du deinem Herzen folgst, ist mir's erlaubt, dem meinigen zu folgen.» Und sie tut, was er getan und was ihn zur tiefsten Schmach geführt, — auch sie empört sich gegen das Gesetz, den Kriegsherrn. Sie aber darf es tun, es kommt aus ihrem Wesen, aus jener «inneren Vorschrift» ihrer Brust, die ihr wie ihrem Dichter heiliger ist denn alles Kriegsgesetz. Deutlicher als an diesem Gegenspiel, an dieser zweiten, stillschweigend gutgeheißenen Rebellion konnte Kleist nicht zeigen, wie wenig es ihm um ein Allgemeines, wie ganz es

ihm um ein Individualistisches, ein Individualgesetz zu tun gewesen. Dieselbe Vergehung, — hier steht darauf der Tod und dort ein Lächeln. — Auch dem Oberst Kottwitz, von dem der Kurfürst glaubt, daß es ihm naht «willkürlich, eigenmächtig» will er nicht das Gesetz entgegenhalten. «Von den drei Locken, die man silberglänzig auf seinem Schädel sieht, faß ich die eine und führ ihn still mit seinen zwölf Schwadronen, nach Arnstein, in sein Hauptquartier zurück.» Auch hier ein Lächeln!

Glaubt man, daß der Fürst nur spielt von Anfang an, nur heilsam schrecken, den Prinzen zum Bewußtsein seiner Schuld nur bringen und dann begnadigen wollte, so übersieht man — nicht nur, daß er die fürbittend flehende Fürstin abgewiesen, das Urteil unterschrieben, die Gruft hat öffnen lassen, das Regiment bestellte, das dem Versenkten «überm Grabeshügel versöhnt die Totenfeier halten» sollte, — was alles nicht notwendigerweise dem Prinzen zu Gehör zu kommen brauchte und dann unnötige Steigerung wäre, — man übersieht auch, daß er an der Unterwerfung des Prinzen unter Gesetz und Kriegsrecht gar nicht zweifelte und also auch nicht glauben konnte, ihn zur Anerkennung seiner Schuld bringen zu müssen. «Denkt Vetter Homburg auch so? . . . . Meint er, dem Vaterlande gelt' es gleich, ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche? . . . . (im äußersten Erstaunen). Nein, meine teuerste Natalie, Unmöglich, in der Tat?! — Er fleht um Gnade? . . . . Nein, sag', er fleht um Gnade? . . . . (verwirrt) Nun denn, beim Gott des Himmels und der Erde, so fasse Mut, mein Kind, so ist er frei!» —

Nimmt man die Milde des Fürsten – «Und Gott schuf noch nichts Milderes, als dich» — zum Beweise von der Unmöglichkeit des starren Ernstes, so übersieht man, was ethische Grundforderung des streng fordernden Dichters war. Auch Hermann, der Cherusker, ist mild — «der Frühling kann nicht milder sein —» und muß doch «schrecklich» handeln. Und andererseits Achill, der dem gefallenen Feind «den flüchtigen Fuß durchkeilt, an seiner Achse ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift» sieht «weich und mild», wie nicht der junge Tag «wenn ihn die Horen von den Bergen führen».

Dies eben ist die «Erhabenheit» des Fürsten — Kleist unterstreicht erhaben und er unterstreicht nicht viel — daß er «mitleidsvoll» den Todesspruch vollstrecken wird, wenn sein Gesetz es will.[129]

Als «erhaben» charakterisiert Schiller in Abhängigvon Kant jene Gesinnung, in der die sinnlichen Triebe — und dazu gehört auch Neigung — auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, in welcher Gesinnung der Geist handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde. — Würde ist der Ausdruck dieser Gesinnung. In der Würde wird uns «ein Beispiel für die Unterordnung des Sinnlichen unter das Sittliche vorgehalten», dem nachzuahmen Pflicht ist.

Als «würdig» aber steht der Kurfürst vor dem Prinzen, und diesen ergreift die Pflicht. «Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, Nicht, ein Unwürd'ger gegenüber stehn!»[130]

Wie anders will man die Szene mit Natalie verstehen?

«Weißt du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?» — — «Mein süßes Kind! Sieh! Wär ich ein Tyrann, Dein Wort, das fühl ich lebhaft, hätte mir Das Herz schon in der erznen Brust geschmelzt. Dich aber frag ich selbst: darf ich den Spruch, Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? — Was würde wohl davon die Folge sein? . . . . Für mich; nein! Was? für mich? Kennst du nichts höheres, Jungfrau als nur mich?»

Das ist kein Spiel. Und wenn trotz des Ernstes eine tiefe, leuchtende Heiterkeit das Stück erfüllt, so ist es, weil hier einer auf der Menschheit Höhen, — «der Kurfürst mit der Stirn des Zeus», — aus voller Sicherheit des Wesens «mit Grazie» tun kann, «was die Not erheischt» (Pluthesilea).

Dieses ist die Höhe, diese «Grazie» des Bewußtseins, wohin der aus seinem Schlafwandel, seiner Bewußtlosigkeit Aufgeschreckte, zunächst Geblendete, Verwirrte gelangen soll. Die Flamme des Ideales ist es, die dem Verirrten, den aus seiner Idylle Vertriebenen vorleuchtet auf dem Wege.[131] «Aus Monotonie durch Disharmonie zur Harmonie,» das ist die Geschichte des Prinzen von Homburg.

Auf die Güter, nach denen er nachtwandelnd den Arm gehoben, auf den Lorbeer und die Hand der Geliebten leistet der Verwirrte Verzicht; Ruhm und Liebe, die er mit der Sicherheit des Nachtwandlers gewonnen, begehrt der Aufgeschreckte nicht mehr.[132] Nur leben, dasein, leben. Im freien Bewußtsein, in der Freiheit seines Wesens fordert er zurück, was er gewonnen und erringt es unverlierbar.

Man hat es als «paradox»[133] empfunden, daß der Prinz von Homburg dem Kurfürsten, in dem Augenblick, da dieser

von ihm als einem Toten spricht, — von seinem «Geist, tot vor den Fahnen schreitend», — «Nun sieh, jetzt schenktest du das Leben mir» zur Antwort gibt. Und man hat jenes andere Wort «Nun, o Unsterblichkeit bist du ganz mein —» als gläubig vorgreifendes in Besitz nehmen, verstanden.[134] Aber die Unsterblichkeit, die dort gegrüßt wird und das Leben, für das hier gedankt wird, sind verwandten Geistes. Aus den Worten des Prinzen wächst der Sieg; der Geist des Toten führt an in den Schlachten. So faßt es der Kurfürst, und solches ist das Leben, wie es der Prinz verstehen lernte. Es ist das Leben der Wirksamkeit. Man darf an Schillers Distichon «Unsterblichkeit»[135] erinnern, und wieder zitiere ich Adam Müller mit Arbeiten aus dem Phöbus als Zeugnis, daß diese Auffassung von der Unsterblichkeit Kleists Ideenwelt vertraut gewesen sein muß.

In seinen «Prolegomena einer Kunst-Philosophie[136] spricht Adam Müller von der organischen Kraft eines «recht menschlichen» Menschen und wie sie, über seinen unmittelbaren Körper weit hinausgreifend, seiner Seele den «wahren Körper» schafft, den Wirkungskreis, «die Sphäre seines Lebens, deren bloßes Symbol der Körper im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist.» «Fragt ihn selbst einmal, den sterbenden Helden, der er selbst sich längst übergegangen, ausgedehnt, ausgeflossen fühlt, in das Glück und die Ruhe von Tausenden, ob er nicht in dem größeren Hause, das er sich erbaut, längst wohnt und des kleinen Gerüstes, der Erdhütte, die ihr seinen Körper nennt, längst nicht mehr bedarf, ob er eine Anweisung braucht, eine Verheißung, daß er jenseits, in jenem Lande oder wie ihr es nennen mögt, wieder

Haus und Hof und eigene kleine Wirtschaft haben werde?« In der Abhandlung «Vom religiösen Charakter der griechischen Bühne»[137] ist von Goethes Egmont die Rede (von welchem Drama mannigfache Verbindungsfäden zu Kleists Drama gehen), und es wird darin erinnert, wie Egmont in Klage ausbricht um das süße Leben, das er verlieren soll, und verstanden, wodurch er überwindet — «er fühlt den Einfluß seines Lebens auf die Freunde, auf die Niederlande, auf die Welt, er fühlt sich unsterblich, und Siegessymphonien begleiten seine Himmelfahrt».

Die Linien auch jener anderen, der Romantik tiefsteigenen Auffassung der Unsterblichkeit zeichnen sich ab unter den leuchtenden Schleiern der wundervollen Kleistschen Kunst. Im Leben eines jeden Menschen gibt es einen Moment, dem Silberblick aus edlem Metalle vergleichbar, in dem er auf den Gipfel dessen gestellt wird, was er sein kann: für diesen ward er geschaffen. Im Augenblicke, da der Mensch seine Höhe erreicht, da er «am Ziele der Vollendung seines Wesens angelangt ist», wird er ein Gott, erlebt er die Unsterblichkeit. So wird es bei Schleiermacher (in den «Reden» und in den «Monologen») verstanden. Im Ergreifen des eigenen Ich, in der Selbstanschauung versinkt die Welt von Raum und Zeit; in solchen Augenblicken ersteht die Ewigkeit. So auch geht dem Prinzen die Welt der Formen und der Farben unter, im stillen Äther schwingt sein Geist, grüßt die «Unsterblichkeit». Die ganze Breite des Problems faßt Friedrich Schlegel mit den Worten: «Frey ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich.»[138]

Kleist, der für seine Penthesilea und für sein eigenes Leben vom Reifsein zum Tode spricht, muß diese Unsterblichkeit, die mit der Vollendung reift, nahe empfunden habe.

Man hat es als nur künstlerisches Bedürfnis der Rundung, wohl auch als Spielerei und romantische Laune empfunden, wenn der Dichter seinen Helden, den er zu Anfang nachtwandelnd zeigte, in der letzten Szene nochmals des Bewußtseins beraubt sein läßt. Es ist wohl mehr, ist anderes und tieferes, ist ein Symbol der Handlung, der Entwicklung. Den Prinzen, der bei Beginn des Dramas aus seiner Bewußtlosigkeit nicht zu wecken wäre, und wenn der ganze Flecken in Feuer aufging, und der zu Boden stürzt bei Anruf seines Namens, den weckt und erhebt am Ende des Dramas der Donner der Kanonen und das Heil, das seinem Namen gilt.

Die Auffassung, als habe Kleist seinem Prinzen die Todesfurcht als einen menschlich entschuldbaren, menschlich näherbringenden Zug gegeben, scheint mir unannehmbar. Mag Todesfurcht im allgemeinen sein, was sie wolle — Kleist hat sie selbst kennen und also auch verstehen lernen —, bei diesem Prinzen ist sie tiefste Schmach, aus der Verwirrung seines Wesens ihm geboren. So auch empfindet es, beweint es Natalie, die liebende Frau « . . . unterm Schutz der Dämmerung kam geschlichen, Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig, Ein unerfreulich jammernswürdiger Anblick . . .» [139]

Verwandte Auffassung dieser Todesfurcht finde ich in der Vorrede, mit der Tieck Kleists hinterlassene Schriften

herausgab. «Derselbe wilde Traum, der ihn (den Helden) in seinem Wahne über Alexander und Cäsar erhob, wirft ihn nun, da seine Zauber brechen, unter den gemeinsten Knecht hinab. . . . . «Der Wahn verläßt ihn, und er reift am Gefühl des Rechtes schnell zum Mann und Helden, da er vorher auch in seiner Tapferkeit nur Traumgestalt war»[140]. Und in Tiecks «dramaturgischen Blättern» — «Dieser junge übermütige Krieger wird hier durch Selbstvernichtung und Verachtung seinem besseren Geiste zugeführt.»[141]

Als Analogien der Todesfurcht erscheinen, in ihrer Stärke wachsend mit der Stärke der Verwirrung, der Verlust der Grazie im Marionetten-Theater; die schmähliche Verbindung des Kohlhaas mit dem ehrlosen Verbrecher; die Verlobung des Grafen vom Strahl mit der schändlichen Unnatur einer Kunigunde; die Ermordung Achills durch Penthesilea. Es ist dasselbe überall: es ist, als bekäme die Sünde selbst Gestalt und stünde auf gegen den an seinem Wesen Sündigen. Es ist das dunkle Tor, durch das die Seele muß, ehe sie, im Stande der Unschuld, im Paradiese kann wiedergeboren werden. «Wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. Wir müssen wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen . . . Das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt» («Über das Marionettentheater»).

Man darf nicht fürchten, daß die Monotonie des Schemas etwas hinwegnehmen, töten könnte vom lebendigen

Reichtum der Kunst, dem Zauber der Dichtung. Das Schema gleicht dem Netze, in dem aller Reichtum der Welt, alle Farbenherrlichkeit sich fangen kann, trotzdem es selbst farblos und arm ist. Es gibt nichts als die Linien, wie sie immer wieder von wurzeltief bestimmter Eigenart hineingesehen, hineingezeichnet werden müssen in die bunte Welt der Dinge, weil so zu sehen, so zu offenbaren «die Offenbarung und die Sendung» gerade dieses Dichters war. Das Schema weiß, daß es nichts ist und nichts sein kann als «Formel», als «Figur», ein Schlüssel zu den heiligen Chiffren, — nichts als ein Schlüssel zu der Wunderschrift.

Anmerkungen.

H. v. Kleist Werke, herausgeg. von Erich Schmidt, 5 Bände, Leipzig und Wien.

[1] Vgl. Anmerkung 36 den Absatz über Ottokar Fischers Stellung zum Problem des Marionettentheaters.

[2] Novalis Schriften, herausg. von Minor. Jena 1907, Bd. IV, S. 3 ff.

[3] A. a. O., Bd. II, S. 122, Nr. 53.

[4] Novalis a. a. O., Bd. IV, S. 3.

[5] Johanna v. Haza schreibt an Tieck, daß ohne Kleists «Geschichte meiner Seele» »Kleists ganze Schriften nur ein Fragment bleiben dürften, wenigstens für die, welche ihn ganz kennen und würdigen ..... möchten».

[6] Werke Bd. IV, S. 149.

[7] Werke Bd. IV, S. 148.

[8] Philipp Runge, Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840 und 41, Bd. II, S. 237.

[9] Minor, Bd. II, S. 364.

[10] Novalis a. a. O., Bd. III, S. 45, Nr. 231.

[11] Werke, Bd. IV, S. 148 f.

[12] Minor, Bd. II, S. 371 f.

[13] A. a. O. Bd. II, S. 223.

[14] A. a. O. Bd. II, S. 237.

[15] A. a. O. Bd. I, S. 3 ff.

[16] A. a. O. Bd. II, S. 88 ff.; Bd. I, S. 12 ff.

[17] Phöbus, Dresden, 1808. 9. u. 10. Stück S. 44 f.

[18] «Die Kunst, die du an meinem Putztisch übst —».

[19] Taine in seinen «Nouveaux Essais de Antique» spricht davon, daß jeder Schriftsteller bewußt oder unbewußt einen hauptsächlichen Zug wählt, den er immer wieder darstellt «Chaque écrivain, volontairement ou non, choisit dans la nature et dans la vie humaine un trait principal qu'il represente; le reste lui échappe ou lui déplaît». Ich möchte, das Bewußte in gewissem Sinne ausschaltend, eine letzte Wesensäußerung hier sehen, eine Nötigung, die in der eigenen Art vorgezeichneten Züge, in die Wirklichkeit hinauszusehen. Interessant war

mir, und es darf, wie mir scheint, in diesem Zusammenhange darauf hingewiesen werden, daß Lionardo da Vinci in seinem «Traktat von der Mahlerey», Nürnberg 1724 (S. 181), den Maler warnt, nicht den Fehler, den er an seiner Figur bemerke, an den Figuren zu zeichnen. «Dieses ist das Vornehmste, was er in Acht zu nehmen und darwider er gleichsam heftig zu kämpfen Ursach hat, massen ein solcher Fehler mit seinem indicio geboren worden und demselben eingedrückt ist. Denn die Seele ist die Meisterin von eurem Körper und von eurem eigenen indicio. Sie ergötzet sich gern an einem Werk, das ihr gleichet, nämlich an dem Körper, den sie belebt.»

[20] Dieses Sprichwort entnehme ich der Biographie von Servaes. Heinrich v. Kleist. Wien 1902, S. 4.

[21] Werke, Bd. V, S. 35.

[22] Werke, Bd. V, S. 151.

[23] Werke, Bd. V, S. 214.

[24] Ideen 60, Minor, Bd. II, S. 296.

[25] Vgl. den Brief an Ch. E. Martini, Werke, Bd. V, S. 24 ff.

[26] Werke, Bd. V, S. 132.

[27] Werke, Bd. V, S. 226.

[28] Werke, Bd. V, S. 49 und S. 197.

[29] Werke, Bd. IV, S. 136.

[30] Werke, Bd. V, S. 262.

[31] Werke, Bd. V, S. 304.

[32] Werke, Bd. V, S. 341.

[33] Werke, Bd. V, S. 272 f.

[34] Aufgenommen in Ludwig Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848, Bd. II, S. 1 ff.

[35] A. a. O. S. 22 f. — Vgl. auch Eduard v. Bülow: Heinrich v. Kleists Leben u. Briefe, Berlin 1848, S. VIII. — Vgl. ferner Julian Schmidt in seiner Einleitung zu Kleists ges. Schriften, Berlin 1859.

[36] Bülow fand den «Aufsatz über das Marionettentheater», den er in den Abendblättern entdeckte, «merkwürdig genug», um ihn im Anhange seines Buches abzudrucken (s. a. a. O., S. XII). — Steig (H. v. Kleists Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 236 ff) stellt die kleine Dichtung unter die «Theater-Artikel der Berliner Abendblätter», mit denen Kleist indirekt zu sagen versuchte, was ihm direkt zu sagen verboten war. Im ersten Teil des Aufsatzes sieht Steig «Kritik und ernsthafte Satire auf das Berliner Ballett unter Ifflands Direktion». Damit ist «eigentlich der Marionetten-Artikel zu seinem Ende geführt». Wenn trotzdem die Fortsetzung noch durch zwei weitere

Abendblätter läuft, so ist allein die durch die Zensur auf politischem und dramatischem Gebiet verursachte Stoffnot schuld daran, daß Kleist die schon ausgestreuten Motive weiter fortspinnt. — Zwei Anekdoten belegen den Satz, daß die sich unbewußte Natur und die sich bewußte Hingabe an das Höchste, der mechanische Gliedermann und der Gott, der zusammenfallende Anfangs- und Endpunkt der Kreislinie seien, die die menschliche Entwicklung zu durchlaufen habe; daß also das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt sei, wieder von dem Baume der Erkenntnis zu essen, um in den Stand der auf dem Zwischenwege verlorenen Unschuld zurückzufallen. (Im wesentlichen wiederholt in den Anmerkungen zu den von R. Steig herausgegebenen «Kleineren Schriften», Werke, Bd. IV, S. 261). — Fries (Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist, Berliner Beiträge III, S. 73) bringt die Stelle aus Kleists Brief an Rühle (Werke, Bd. V, S. 328) «O der Verstand, der unglückselige Verstand» in Zusammenhang mit dem Marionettentheater und erkennt in den Ausführungen über die durch Reflexion gestörte Grazie Bekenntnisse aus dem Gebiete von Kleists poetischem Schaffen. — Erich Schmidt (H. v. Kleists Werke, Bd. I, S. 27) spricht von dem Marionettentheater als einem «feinsinnigen Beitrag zur romantischen Ästhetik». — Kayka (a. a. O., S. 59f.) vergleicht die Stelle aus Kleists Aufsatz «das Paradies ist verriegelt usw.» mit einer Stelle aus Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. «Sie (Blumen, Vögel, Bienen) sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen», und erkennt darin den Grundgedanken von Kleists Abhandlung. S. 149 wird dieser Grundgedanke als Eigentum der ganzen Zeit, nicht nur der Romantik erklärt. S. 135 wird das Marionettentheater als eine Offenbarung von Kleists Weltanschauung verstanden. «Die Erde ist nicht die Heimat, sondern nur eine Station des Menschen .... die Seele ist die «vis motrix» (Marionettentheater), die alles durchdringt und belebt». — Kleist glaubte an eine unendliche Fortentwicklung der Einzelseele und der ganzen Menschheit. Vom Unbewußten zum unendlich Bewußten — und hier ist er einer Meinung mit Schiller und den Romantikern — geht der geheimnisvolle Weg (Marionettentheater) aus dunkler Nacht durch die Tore der Dämmerung hinein ins ewige Licht». — Bei seiner Besprechung meiner Schrift hat Ottokar Fischer auf seinen Juni 1908 in einer tschechischen Zeitschrift (Novina) gedruckten Aufsatz über Kleists «Spiegelanekdote» hingewiesen (Euphorion XVI, 202). Der Aufsatz liegt jetzt in deutscher Sprache vor (Euphorion XVI, S. 747—72) und

ist eine tiefgehende Würdigung des «Marionettentheaters» unter dem Gesichtspunkte von Kleists Lebensbetrachtung und künstlerischer Reflexion, die Anekdote zugleich literarhistorisch einordnend. Bei der allgemeinen Zugängigkeit des Euphorion unterlasse ich es, einzelnes hervorzuheben.

[37] Vgl. den Brief an Rühle, 31. August 1806, Werke, Bd. V, S. 328: «Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich begreift. O der Verstand! der unglückselige Verstand!»

[38] Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, herausgeg. von Minor, 2 Bände, Wien 1882, Bd. II, Ideen 44, S. 359, ib. 358, ib. Ideen 45, ib. 13, ib. 29. Vgl. Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905.

[39] Schelling, S. W., Stuttgart, Augsburg 1858, Bd. III, S. 271 ff., ib. 450 ff., ib. 612 ff., ib. 680 ff. Vgl. R. Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870, S. 640 ff.

[40] A. a. O. Bd. II, S. 198, Nr. 68.

[41] Ib. S. 287, Nr. 336.

[42] Bd. III, S. 102, Nr. 455.

[43] Ernst Kayka. Kleist und die Romantik, Berlin 1906, mit welchem Buche ich mich nicht ausdrücklich auseinandersetze, weil die Problemstellung durchaus verschieden ist und die Interessengebiete sich kaum berühren.

[44] Dieser Brief Heines ist zitiert bei S. Rahmer «Heinrich v. Kleist als Mensch und Dichter». Berlin 1909.

[45] Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, 3. Aufl., Berlin 1902. Vgl. insbesondere die Abschnitte «Apollo und Dionysos», «Der romantische Charakter» und «Romantische Philosophie». Vgl. auch Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme, S. 161, 164, 175, 270, Leipzig 1907; «Die Weltanschauung der deutschen Romantik», Jena 1905, im Abschnitt «Das Genie». O. F. Walzel, Deutsche Romantik, Leipzig 1908. Über das Endziel der romantischen Lebenskunst, S. 17. H. Simon, «Der magische Idealismus», Heidelberg 1906, Vorrede S. XI. Chr. D. Pflaum, «Die Poetik der deutschen Romantiker», Berlin 1909, S. 22 ff. Vgl. ferner Frieda Margolin, «Die Theorie des Romans in der Frühromantik», Zeitschrift für Ästhetik, Bd. III.

[46] Auf die Beziehung zu Rousseau hat schon O. Fischer hingewiesen in seiner Besprechung meiner Arbeit Euphorion, Bd. XVI, S. 200 ff.

[47] Vgl. hierzu H. Höffding, Geschichte der modernen Philosophie, Leipzig 1895, Bd. I, S. 550 ff.

[48] «Aus der naiven Denkart fließt notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck sowohl in Worten und Bewegungen, und er ist der wichtigste Bestandteil der Grazie. Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Munde eines Kindes».

[49] Vgl. W. Windelband, «Die Geschichte der modernen Philosophie», Leipzig 1907, 2. Bd.

[50] Vgl. Benedetto Croce «Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks», Leipzig 1905, S. 273.

[51] A. W. Schlegel übernimmt von Schelling die Kunstphilosophie. A. W. Schlegel, Vorlesungen, Heilbronn 1884, Bd. 1, S. 19, 24, 29, 39, 55, 83 ff. «Die Kunstgeschichte soll keine Elegie auf verlorene und unwiederbringliche goldene Zeitalter sein. Eine solche vollendete Harmonie des Lebens und der Kunst wie in der griechischen Welt stattfand, und die von einer Seite unendlich über unserm jetzigen Zustand ist, wird man zwar in derselben Art nie wiederkommen sehen. Allein jene schöne Periode fiel in die Jugend, ja, z. T. in die Kindheit der Welt, wo sich der Mensch noch nicht recht auf sich besonnen hatte. Aber wenn einmal ein solches Zusammentreffen auf andere Weise weit mehr mit Absicht und Bewußtsein wieder erlangt wird, so kann man zuverlässig voraussagen, daß es etwas weit größeres und dauernderes sein wird als die hellenische Blütezeit. . . . [Zum Bewußtsein kommen] heißt aber, daß der Geist mit freier Tätigkeit über sie [die Sinnesempfindung] hinausgeht und über sein eigenes Verlorensein in der Empfindung reflektiert. . . . Das Verhältnis der bewußtlosen oder selbstbewußten Tätigkeit im Geiste des Künstlers kann verschieden sein; zur höchsten Vollendung wird zwar immer ein Gleichgewicht zwischen beiden erfordert. . . . Dieses [Genie] ist eben die innigste Vereinigung der bewußtlosen und der selbstbewußten Tätigkeit im menschlichen Geiste, des Instinktes und der Absicht, der Freiheit und der Notwendigkeit.» Schlegels Polemik gegen Kants Kritik der Urteilskraft, speziell des Geniebegriffes, scheint mir Mißverstandenes zu enthalten, auf das näher einzugehen hier nicht der Platz sein kann. S. 64, 82, 83.

[52] Leipzig 1797, S. XVI ff.

[53] A. a. O. Bd. III, S. 370 und 371.

[54] Schellings sämtliche Werke, Stuttgart u. Augsburg 1858, 1. Abt., III. Bd., S. 616, 621, 628, 589.

[55] A. a. O. S. 594.

[56] A. a. O., Bd. III, S. 76, Nr. 371.

[57] A. a. O., Bd. III, S. 67, Nr. 329.

[58] A. a. O., Bd. II, S. 191, Nr. 51.

[59] A. a. O., Bd. II, S. 195, Nr. 55.

[60] A. a. O., Bd. II, S. 195, Nr. 55.

[61] A. a. O., Bd. III, S. 52, Nr. 255.

[62] A. a. O., Bd. III, S. 230, Nr. 401.

[63] Minor, Bd. II, S. 170.

[64] Athenäumsfragment Nr. 428.

[65] A. a. O., Bd. II, S. 210, Nr. 132.

[66] Phöbus, 8. Stück, S. 11. Eingeleitet wird die hier zitierte Stelle: «In den ersten frühesten Zeiten, in der Kindheit unseres Geschlechtes, lebte und verging der Mensch wie eine Blume; nahe seinem Ursprunge, verflochten nach allen seinen Seiten in die umgebende Natur».

[67] Phöbus, 11. und 12. Stück, S. 21.

[68] Phöbus, 9. und 10. Stück, S. 55.

[69] A. a. O., 8. Stück, S. 24.

[70] A. a. O., 9. und 10. Stück, S. 7. — Auf diese Stelle bei Adam Müller hat Servaes in seiner Biographie im Zusammenhang mit Kleists Prinz von Homburg hingewiesen. A. a O., S. 131.

[71] Man weiß, daß Adam Müller in Kleist den Dichter der Zukunft erblickte.

[72] Werke, Bd. V, S. 358.

[73] Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke, Berlin 1846, 3. Abt. Zur Philosophie, Bd. I, S. 366ff.

[74] Oskar Ewald hat in seinem Buche «Probleme der Romantik» (Berlin 1904) Kleist als den Typus des Erotikers gezeichnet, Erotiker von der Art, daß er abgründig tief unter sich selbst leidend, nach einer großen Liebe hätte ringen müssen, in der Hoffnung, den Selbsthaß so zu tilgen und entsühnt zu werden. Ein Ähnliches sei auch bei den meisten seiner Helden. Demgegenüber ist zu sagen und bei der Aufmerksamkeit, die Ewalds Buch gefunden, verlohnt es sich zu sagen, daß Kleist selbst (und nicht wenigen seiner Lieblingshelden) ein oft geradezu naiv sich äußerndes Gefühl der Sicherheit zu eigen, der tiefsten Liebe würdig zu sein. «Sagen Sie es mir, wenn Sie mich lieben», schließt er den Brief, in dem er um Wilhelminens Liebe wirbt (Bd. V, S. 57). «Denn warum wollten Sie sich dessen schämen? Bin ich nicht ein edler Mensch, Wilhelmine? Zwar eigentlich — ich will es Ihnen nur offenherzig gestehen, Wilhelmine, was Sie auch immerhin von meiner Eitelkeit denken mögen — eigentlich bin ich es fest über-

zeugt, daß Sie mich lieben.» Vgl. auch die Briefe aus Würzburg, wo er sich «ewiger, inniger, zärtlicher Dankbarkeit» würdig weiß (S. 125), wo er es der Braut verspricht: «Dein Herz wird Dir beben, wenn Du in meines blicken wirst» (S. 133). In allen Erschütterungen und Zweifeln bleibt ihm die Sicherheit des tiefen eigenen Wertes. «Kenntnisse, was sind sie? Und wenn Tausende mich darin überträfen, übertreffen Sie mein Herz?» (S. 261). «Die Menschen mögen über mich spötteln so viel sie wollen, heimlich in ihrem Herzen werden Sie mich ehren müssen. — Doch, wenn auch das nicht wäre, ich selbst ehre mich» (S. 263). Noch in der tiefsten Verzweiflung, wenn er sich «so bitter, so feindselig, so häßlich» fühlt, weiß er es sicher, daß «alle holden Töne» aus dem Instrumente zu locken wären (S. 272). Gewiß, Kleist hat schwer an der Einsamkeit gelitten — das ist nicht zu übersehen, und Ewald betont es stark — aber es ist die Einsamkeit des Menschen, der ein Fremdling dieser Erde und allein in der Welt seiner Gedanken ist. Nur Liebe, die tiefstes Verstehen gewesen, hätte ihm helfen können, nicht aber die Erotik (vgl. den Brief an Ulrike, S. 48/49). Versteht man jenen Brief, in dem er um Wilhelminens Liebe wirbt und es als seinen höchsten Glückstraum schildert, sein ganzes Leben «Ihnen und meinem höchsten Zwecke — oder vielmehr, weil es die Rangordnung so will, meinem höchsten Zwecke und Ihnen» zu widmen (S. 59). nimmt man dazu den andern in der Verzweiflung, nachdem die Sicherheit des höchsten Zweckes erschüttert war: «Wenn ich ewig in diesem rätselhaften Zustand bleiben müßte, mit einem innerlich heftigen Trieb zur Tätigkeit, und doch ohne Ziel — ja dann freilich, dann wäre ich ewig unglücklich, und selbst Deine Liebe könnte mich dann nur zerstreuen, nicht mit Bewußtsein beglücken. Aber ich werde das Wort, welches das Rätsel löset, schon finden» — dann offenbart sich, wo die Fundamente dieses Lebens waren, von wo aus allein es in seiner Tiefe erschüttert werden konnte.

[75] A. a. O., Bd. II, S. III, Nr. 1.

[76] Werke, Bd. V, S. 30.

[77] Werke, Bd. V, S. 27.

[78] Ib. S. 170/1.

[79] Es mag hier darauf hingewiesen werden, ohne einen Abhängigkeitsschluß ziehen zu wollen, der auch nur die Einkleidung, nicht die Tiefe des Problems treffen könnte, daß Kant in seiner Kritik der praktischen Vernunft davon spricht, daß das Verhalten der Menschen unter gewissen irrealen Umständen «in einen bloßen Mechanismus verwandelt werden würde, wo, wie im Marionettenspiel alles gut

gestikulieren, aber in den Figuren doch kein Leben anzutreffen sein würde» (Kants sämtliche Werke, Leipzig 1867, Bd. V, S. 153). Natürlich kann Kleist, der Marionettenspiele selbst gesehen, auch aus dieser Anschauung allein das Problem gefaßt haben.

[80] A a. O., Bd. IV, S. 7.

[81] Werke, Bd. V, S. 207.

[82] Ib. S. 204. Es scheint mir nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, wie ein Philosoph diese Erschütterung, die Kleist durch Kants Lehre erfahren und die vielen krankhaft zu sein scheint, empfindet. Nietzsche spricht in seinem «Schopenhauer als Erzieher» (Nietzsches Werke, Leipzig 1903, Bd. I, S. 408f.) von den Gefahren, in deren Schatten Schopenhauer heranwuchs. «Die zweite heißt: Verzweiflung an der Wahrheit. Diese Gefahr begleitet jeden Denker, welcher von der Kantischen Philosophie aus seinen Weg nimmt, vorausgesetzt, daß er ein kräftiger und ganzer Mencsh in Leiden und Begehren sei. — Sobald Kant anfangen sollte, eine populäre Wirkung auszuüben, so werden wir diese in der Form eines zernagenden uud zerbröckelnden Skeptizismus und Relativismus gewahr werden; und nur bei den tätigsten und edelsten Geistern, die es niemals im Zweifel ausgehalten haben, würde an seiner Stelle jene Erschütterung und Verzweiflung an aller Wahrheit eintreten, wie sie z. B. Heinrich von Kleist als Wirkung der Kantischen Philosophie erlebte». Nietzsche zitiert aus dem Brief an Wilhelmine die bekannte Stelle (Werke, Bd. V, S. 204) und fährt fort: «Ja, wann werden wieder die Menschen dergestalt Kleistisch-natürlich empfinden, wann lernen sie den Sinn einer Philosophie erst wieder an ihrem «heiligsten Innern» messen?».

[83] Werke, Bd. V, S. 223.

[84] Kayka (a. a. O., S. 34ff.) hat mit Nachdruck auf den Einfluß hingewiesen, den die Auffassung seines Lehrers Wünsch auf Kleist geübt hat, und zahlreiche Belege gegeben. Ich möchte es nicht für unwahrscheinlich halten, daß eine (auch von Kayka in anderem Zusammenhange zitierte) Stelle Kleists Vorstellung vom Eingang und Ausgang des Paradieses beeinflußt hat. «Über dieses lehrten einige griechische Philosophen», heißt es bei Wünsch (Kosmopolitische Unterhaltungen, 2. Aufl. 1791, Bd. I, S. 459) «dieser beiden Himmelstüren wegen den sonderbaren Satz, daß die Seelen der Menschen, überhaupt alle guten Sachen, durch den Steinbock vom Himmel herabkämen, durch den Krebs aber in ihn wieder zurückkehrten». In der 1. Auflage (nach der Kayka zitiert, die mir nicht zugänglich war) heißt es noch anschaulicher und beziehungsreicher, daß «alle Seelen der Menschen durch die

beiden Tore des Himmels, den Krebs und Steinbock, gehen müssen; durch das Tor des Krebses steigen sie, nach dieser Meinung, auf die Erde herab, um menschliche Körper anzunehmen, und fliegen, wenn diese sterben, durch die Türe des Steinbocks wieder in den Himmel». Die Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhanges mit dieser metaphysischen Stelle ist mir wertvoll wegen des metaphysischen Sinnes, in dem ich das Marionettentheater letzten Grundes verstehe. — Die Gelegenheit benutzend, möchte ich darauf hinweisen, daß die Nachwirkung einer (von Kayka nicht zitierten) Stelle nach meinem Dafürhalten in dem seltsam eindringlichen Vergleich zutage tritt, mit dem Kleist seiner Braut die Bedeutung der Kantischen Philosophie zu verdeutlichen sucht. In der Einleitung zu den Kosmologischen Unterhaltungen wird sehr eindrucksvoll gezeigt, daß das Licht der Sonne, die man durch schwarze Gläser angesehen, nur eben wegen des schwarzen Glases dunkelgelb erscheint (a. a O., S. 7). «Weißt Du noch, wie wir durch rotes Glas alle weißen Sachen rot, durch blaues blau, durch grünes grün gesehen haben?» Kleist schreibt (Werke, Bd. V, S 204): «Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün, — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört». — Nebenbei sei bemerkt, daß sich zu Kaykas Annahme, Kleist werde auch «Platos Ansicht vom großen Weltjahr, wie er es in der Hermannschlacht erwähnt, durch seinen Lehrer kennen gelernt haben», wobei K. nur an Mündliches zu denken scheint, ein Beleg in den Kosmologischen Unterhaltungen, 2. Aufl., findet, wo S. 356 ff. des Platonischen Weltjahres Erwähnung geschieht.

85 Werke, Bd. V, S. 300.

86 Werke, Bd. V, S. 440.

87 Ib. S. 433/4.

88 Athfr. 238, a. a. O.. Bd. II, S. 242.

89 Vgl. Goethes Tagebücher, Weimar 1889, III. Bd. (Eintrag vom 13. Juli 1807), S. 239. «Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryon ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung. . . . Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber hervortreten. . . . Der gegenwärtige Kleist geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus . . . .»

90 Minor, Studien zu H. v. Kleist. Euphorion 1894, I, S. 582.

91 Petsch hat in seiner Besprechung meines «Versuches» (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur

1909) bestätigend darauf hingewiesen, daß es nur unter der Annahme der Ironie verständlich werde, daß Kleist in jenen ernsten Zeiten sich mit dem Amphitryon beschäftigen konnte.

[92] Vgl. Werke, Bd. I, S. 229. Ottokar Fischer hat recht in seiner Rezension (Euph. XVI, 202) darauf hinzuweisen, daß Amphitryons Sprache mit der wehmütigen Apostrophe des letzten Aufzugs (Werke, Bd. I, S. 305) sich in die Sphäre der Poesie erhebt. Aber diese Einsicht stößt die hier gegebene Auffassung nicht um, die Raum dafür hat durch die Anerkennung, daß im Verhältnis Amphitryons zu Alkmene die Möglichkeit seines Ergriffenwerdens vom Göttlichen, vom Idealen gegeben ist.

[93] So wäre es auch möglich, «den ernsten und den komischen Teil» des Werkes als ein «Ganzes» zu empfinden, woran Brahm verzweifelt (Otto Brahm, Heinrich von Kleist, Berlin 1885, S. 157/8), und die Parallelität der Szenen, die Minor nachweist (a. a. O., S. 589), erhielte einen tieferen Sinn.

[94] A. a. O., Bd. II. S. 361.

[95] Vgl. Friedrich Schlegel, a. a. O., II., S. 294, Ideen 45.

[96] Vgl. Goethe a. a. O.: «Höchst wahrscheinlich ist bei den Alten keine Hauptszene zwischen Jupiter und Alkmene vorgekommen, sondern die Hauptmotive fielen zwischen die beiden Sosien und Amphitryon. Die Situation zwischen Amphitryon und Alkmene enthält eigentlich auch kein dramatisches Motiv.»

[97] Werke, Bd. I, S. 256.

[98] Werke, Bd. 1, S. 224 u. 312.

[99] Franz Servaes: Heinrich von Kleist (Dichter und Darsteller, Bd. 9) hat schon auf die Entstehungszeit in Königsberg, auf das Wiedersehen mit der einstigen Braut als auf eine Erklärungsmöglichkeit für das Stück hingewiesen. Er hält für möglich, daß Kleist sein eigenes Wesen in Jupiter und Amphitryon gespalten hätte. Im übrigen bleibt er bei der herrschenden Auffassung von Alkmenens Treue.

[100] Werke, Bd. V. S. 259.

[101] Ib. S. 151. Vgl. den verwandten Gedanken in Schleiermachers Fragment «Über den Wert des Lebens». «Was das Bewußtsein deines Wesens dir zu sein und zu werden gebietet, das bleibt dir geboten, was auch ein höheres Wesen außer dir wollen mag» (Dilthey, Leben Schleiermachers, Berlin 1870, Denkmale. S. 58). Vgl. auch Novalis, a. a. O., Bd. IV, S. 233: «Allerdings ist das Gewissen, sagte Sylvester, der eingeborene Mittler jedes Menschen. Es vertritt die Stelle Gottes auf Erden und ist daher so vielen das Höchste und Letzte.... Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der

himmlische Urmensch. Es ist nicht dies und jenes, es gebietet nicht in allgemeinen Sprüchen, es besteht nicht aus einzelnen Tugenden. Es gibt nur Eine Tugend — den reinen, ernsten Willen, der im Augenblick der Entscheidung unmittelbar sich entschließt und wählt.»

[102] Ib. S. 59/60.

[103] Ib. S. 226.

[104] Ib. S. 241.

[105] Eine der Aufsatzfragen an Wilhelmine (Werke, Bd. V. S. 64) scheint mir interessant als Hinweis, daß sich Kleist intensiv mit der Frage der Stellung des Absoluten in dieser Welt beschäftigt hat. «Darf man sich in dieser Welt wohl bestreben, das Vollkommene wirklich zu machen oder muß man sich nicht begnügen, nur das Vorhandene vollkommener zu machen?».

[106] Schelling a. a. O., Bd. I, S. 334/5.

[107] Meyer Benfey, Die innere Geschichte des Michael Kohlhaas, Euphorion, Bd. 15, 1. u. 2. Heft, S. 103, hat betont, wie stark das Interesse Kleists an diesem Motive ist, wie von der ersten Erwähnung der Kapsel an, die die Zukunftsprophezeihung enthält, alle Aufmerksamkeit und Spannung sich darauf konzentriert.

[108] A. a. O., 9. u. 10. Stück, S. 10f.

[109] Werke, Bd. V, S. 326/7.

[110] Mit dieser Auffassung würde sich als bewußte Absicht des Künstlers zeigen, daß er die Amazonen (wie die Griechen) ohne individuell charakterisierende Züge gelassen hat, vgl. Brahm, a. a. O., S. 199/200. Nur die Oberpriesterin, die kraft ihres Amtes herausgehoben ist vor den andern, hat ihren eigenen Ausdruck. Für sie scheint mir eine Verwandtschaft mit Kleists Schwester Ulrike anzunehmen erlaubt. So liebevoll und doch streng fordernd und immer wieder zum Verzeihen bereit, stand auch Ulrike neben dem Bruder, und ähnlich verständnislos mag sie, die Kleist einmal «du Erhabene» anspricht, seiner verzehrenden Leidenschaftlichkeit gegenüber gestanden sein.

[111] Werke, Bd. V, S. 381.

[112] In diesem Sinne polemisiert Gaudig (Wegweiser durch die klassischen Schuldramen, 1899, 4. Abt., Bd. V, S. 153) gegen Brahm. «Hätte Kleist die Unnatur des Amazonenstaates mit den Mitteln seiner Kunst entwickeln wollen, so hätte er seine Penthesilea unter seinen Gesetzen leiden und zu Grunde gehen lassen müssen; nicht aber hätte sich ihr Geschick außerhalb dieses Gesetzes vollenden dürfen. ... Im Anfang, in der Mitte und am Ende ihrer Laufbahn steht sie außerhalb der Gesetze des Frauenstaates; die Macht, welche ihren Willen dem

Einfluß der Gesetze, der Priesterin und der Gottheit entzieht, ist ihre Leidenschaft.» Diese Auffassung widerspricht keineswegs der Erkenntnis, daß Kleist in der Penthesilea von dem leidenschaftlichen Ringen und der Verzweiflung seines Dichter-Ehrgeizes Bekenntnis gegeben hat; das Unbezähmbare, das Zentrale ist das Gemeinsame.

[113] Werke, Bd. II, S. 140. Vgl. «Katharina von Frankreich», Werke. Bd. IV, S. 13.

[114] Werke, Bd. V, S. 358.

[115] Vgl. den entsprechenden Gedanken bei Schleiermacher, (s. W., Berlin 1856, 3. Abt., Bd. I, S. 380 u. 409). «Wo ist das schöne Ideal vollkommener Vereinigung? Nur wenn in gleichem Maße beider Sinn und Liebe fast über alles Maß hinausgewachsen sind, dann aber sind mit der Liebe zugleich auch sie vollendet, und es schlüge dann gewiß die Stunde . . ., der Unendlichkeit sich wiederzugeben und in ihren Schoß zurückzukehren aus der Welt.» «Der Gedanke, in einem Werk der Kunst mein inneres Wesen und mit ihm die ganze Ansicht, die mir die Menschheit gab, zurückzulassen, ist mir wie die Ahndung des Todes. .... so müßte dann, so wie das treue Ebenbild erschiene in der Welt, mein Wesen selbst vergehen; es wäre vollendet.»

[116] Werke, Bd. V, S. 435.

[117] Ib. S. 440.

[118] Ib. S. 436.

[119] Werke, Bd. IV, S. 141.

[120] Werke, Bd. II, S. 197 [30]. — S. 198 [11].

[121] Phöbus, 4. u. 5. Stück, S. 103.

[122] Vgl. Hebbels Klage, daß ein totes Pergament, nicht die lebendige Unschuld, den Hochmut des Grafen besiegt (Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, Berlin 1904, Bd. XI, S. 81 f.).

[123] Werke, Bd. V, S. 430.

[124] Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung.

[125] Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung.

[126] Julian Schmidt hat darauf hingewiesen, wie die Wildheit, mit der Hermann sein eigenes Gefühl hier bekämpft, wie sein Zorn — so wie bei Thusnelda — daraus entspringt, daß im Gefühl ein Widerspruch eintritt. (Geschichte der Deutschen Literatur, 4. Aufl., Leipzig 1858, Bd. II, S. 278.)

[127] Werke, Bd. V, S. 42.

[128] Werke, Bd. II, S. 430.

[129] Vgl. Erdmannsdörfer in «Preuß. Jahrbücher.», Bd. 34, S. 208.

Im Anschluß daran B. Schulze, «Neue Studien über H. v. Kleist». Heidelberg 1904. Vgl. auch Gilow, Programm des Königstädtischen Gymnasiums, Berlin 1893.

[130] Für den starken Eindruck, den Kleist von Schillers Untersuchungen des «Erhabenen» empfangen hat, zeugt jene (Anm. 105 zitierte) Aufsatzfrage, die doch wohl in Anlehnung an Schillers Definition formuliert ist. Schiller «Über das Erhabene»: «diejenige Stimmung des Gemütes, welche gleichgültig ist, ob das Schöne, Gute und Vollkommene existiert, aber mit rigoristischer Strenge verlangt, daß das Existierende gut und schön und vollkommen sei, heißt vorzugsweise groß und erhaben.»

[131] Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung.

[132] Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß hier, wenn der Prinz von Homburg auf seine Güter gehen will und bauen, niederreißen, nicht fragen, ob es rühmlich sei, eine Erinnerung Kleists mitspielt, wie er selbst dem Ehrgeiz und dem Ruhm entsagen, sein Feld bebauen, ein dunkles unscheinbares Los hatte wählen wollen und daß er so den damaligen Verzicht verurteilt hat. Dabei mag an Schillers Auffassung und sittliche Wertung erinnert werden. «Wohl darfst du dir das ruhige Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist.... Jene Natur, die du den Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.»

[133] Gaudig, a. a. O., S. 328.

[134] Ib. S. 329.

[135] «Vor dem Tod erschrickst Du? Du wünschest unsterblich zu leben? — Leb im Ganzen! Wenn Du lange dahin bist, es bleibt» (Horen, 1795, 9. Stück, S. 136).

[136] Phöbus, 11. u. 12. Stück, S. 22f.

[137] Phöbus, 9. u. 10. Stück, S. 7.

[138] Minor, Bd. II, S. 292, Ideen 29. Marie Joachimi will, wenn ich recht verstehe, diesen Ausspruch nur auf den Künstler beziehen («Die Weltanschauung der Romantik», S. 173). Wie mir scheint mit Unrecht. Aussprüche wie etwa dieser: «Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott» (Abhandl. Fragm. 262) stehen entgegen.

[139] Hierbei scheint mir auch zu beachten, wie der Prinz selbst die letzte Konsequenz seiner Todesfurcht charakterisiert, der Anfang des Briefes an den Kurfürst «Pah! Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen!».

[140] Ludwig Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848, Bd. II, S. 54.

[141] Ib. Bd. III, S. 10. Vgl. auch den in der Vorrede abgedruckten Brief Solgers an Tieck (Bd. II der Kritischen Schriften, S. 57) «Der Prinz, dessen Heldentum uns zuerst nur als eine Träumerei erscheint, wiewohl als eine hoffnungs- und ahnungsvolle, wird durch die Begebenheiten niedergeworfen und erhoben, er wird erst durch das Leben, was er ist: ein Mensch in jeder Bedeutung.» Auf diese Übereinstimmung meiner Auffassung mit Tieck hat Frida Margolin (Zeitschrift für Ästhetik Bd. IV, Heft 4) hingewiesen.



Urteile über ***Heinrich von Kleist.*** *Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Ein Versuch von* ***Hanna Hellmann*** *(in seinem wesentlichen Inhalte in das vorliegende Buch aufgenommen).*

„Es ist kein geringes Wagnis, das verwickelte und so überaus oft beleuchtete Kleist-Problem in einem Heftchen von 40 Seiten aufzurollen. Von den 40 Seiten des gehaltvollen Versuchs genügt jedoch eine einzige, und auf ihr ein einziger Satz die rege Teilnahme der Kleist-Forschung für sich in Anspruch zu nehmen: ich meine die Stelle, da der Aufsatz «Über das Marionettentheater» als Schlüssel von Kleists Denkweise und Dichtung bezeichnet wird. Hanna Hellmann ist — in Deutschland — die erste, die die grundlegende Bedeutung des genannten Aufsatzes erkannt hat. . . . . «Kleist war Metaphysiker, wie es nur je ein Dichter war», so lautet die wichtigste These der Schrift. Um ihre Behauptung zu erweisen, unternimmt die Verfasserin, die Dreiteilung, die durch den Aufsatz über das Marionettentheater festgesetzt ist, in des Dichters eigener Entwicklung und Produktion durchzuführen. . . . Mit inniger Einfühlungsgabe wird kurz das Leben des Dichters vorgeführt, und zwar derart, als wäre es selbst ein Kleist'sches Kunstprodukt. . . .

(Ottokar Fischer** im **Euphorion.)

„. . . . Ein schmales, aber inhaltreiches, ungleichmäßiges, aber grundgescheites, nicht abschließendes, aber höchst förderliches Büchlein. . . . Auf die Bemerkungen über das «Käthchen von Heilbronn» und den «Prinzen von Homburg» sei hier nicht weiter eingegangen, weil die Verfasserin eine ausführlichere Behandlung des Gegenstandes in Aussicht stellt, der wir mit hoffnungsvoller Erwartung entgegensehen."

(Robert Petsch** in **„Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur".)

„Es ist kein Zufall, daß Hanna Hellmann in der kleinen Schrift von Kleist «Über das Marionettentheater» den Schlüssel für das Wesen dieses Dichters zu finden glaubt. Sie mußte tief in sein Innerstes schauen, um einen den oberflächlichen Zuschauern verborgenen Zusammenhang seiner Persönlichkeit zu erfassen, der vielleicht Kleist selbst nur in seherischen Augenblicken aufging; in solch einem Augenblick schrieb er wohl das «Marionettentheater», um dort seinem wahren Wesen, das sein verworrenes Leben verursacht hatte, Klarheit zu geben. Sie mußte Kleist und seine dichterischen Gestalten künstlerisch, d. h. in ihrer notwendigen und harmonischen Bestimmtheit nacherleben, um den allen gemeinsamen Zug, der aus des

Dichters Seele fließt, und der im «Marionettentheater» eine abstrakte Formel fand, herauszugreifen. Man darf sagen, diese Auffassung Kleists macht ihn erst künstlerisch genießbar. Die bisherigen Deutungen zerstörten den künstlerischen Genuß an ihm; denn nach den üblichen Auffassungen fehlt dem Dichter wie seinen dichterischen Gestalten die Harmonie. Man weist immer wieder das Widerspruchsvolle in seinem Wesen wie in seinen dichterischen Gestalten auf. Nach Hellmanns Auffassung steht Kleist vor unseren Augen in seiner ihm eigentümlichen Harmonie . . .“

(Frida Margolin** in der **Zeitschrift für Ästhetik.)

„Auch den Kenner dieses Dichters wird der bedeutende Versuch von Hanna Hellmann über Kleist überraschen: eine höchst geistreiche Fuge über Themen aus Kleists Leben und Dichtung.“

(Süddeutsche Monatshefte.)

„Die bedeutsamen Nachweise, die die Arbeit Hanna Hellmanns erbringt, machen es nötig, in vielem die hergebrachte Auffassung der Kleistschen Werke einer Revision zu unterziehen . . . . Wenn man die kleine Schrift liest, will es fast scheinen, als habe man die Gestalten der Kleistschen Dichtung bisher nur von außen gekannt und als dürfe man nun in ihre Seele blicken.“

(Frankfurter Zeitung.)

